

SYMBOLISTISCHE
BILDVORSTELLUNGEN
IM
JUWELIERSCHMUCK
UM 1900

Sigrid Canz

1974

SYMBOLISTISCHE BILDVORSTELLUNGEN IM JUWELIERSCHMUCK
UM 1900

Inaugural - Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der
Philosophischen Fakultät der
Ludwig-Maximilians - Universität zu München

vorgelegt von

Sigrid Canz
in München

Druckerei H. Rieß Kochel am See

1976

Referent: Professor Dr. Wolfgang Braunfels

Korreferent: Professor Dr. Hermann Bauer

Tag der mündlichen Prüfung: 16.12.1974



Meinen Eltern

SYMBOLISTISCHE BILDVORSTELLUNGEN IM JUWELIERSCHMUCK
UM 1900

I n h a l t

VORWORT	S. I - VII
A EINFÜHRUNG	1
A I Schmuckkunst um 1900 in Paris und Brüssel. Lalique, Grasset, Vever, Mucha, Fouquet, Wolfers	1
A II Der Beitrag der japanischen Kunst zur Bildung einer neuen Schmuck- ästhetik.	14
B ASPEKTE DES SYMBOLISMUS UND DES JUGEND- STILS	26
C SCHMUCKMATERIALIEN UND FARBEN IN DER LITERATUR	36
D SYMBOLISTISCHE BILDVORSTELLUNGEN IM JU- WELIERSCHMUCK UM 1900	46
D I P f l a n z e n s y m b o l i k	46
D I 1 Voraussetzungen	46
D I 2 Die Blume als Attribut der Frau	51
D I 2a Lilie	52
D I 2b Lotos	59
D I 2c Iris	62
D I 2d Mohn	67
D I 3 Metamorphosen	71
D I 3a Das Frauenantlitz in der Orchideenblüte	71
D I 3b Vegetabile Mischwesen	77
D II T i e r s y m b o l i k	82
D II 1 Voraussetzungen	82
D II 2 Die Schlange als Attribut der Frau	86
D II 3 Schwäne	103

D	II	4	Animalische Mischwesen. Geflügelte und fischschwänzige Chimären	110
D	II	4a	Fée Papillonne. Das Mädchen als Schmetterling	110
D	II	4b	Femme-libellule. Das Mädchen als Libelle	119
D	II	4c	Fledermaus und weiblicher Vampir. .	123
D	II	4d	Pfau und femme-paon	129
D	II	4e	Sirenen, Nereiden und andere fischschwänzige Gestalten	138
D	III		Wellen und Haar als Ornament symbole	148
D	III	1	Identifikation von Frauenhaar und Wasser. Das Bild des in der Flut treibenden Mädchens	148
D	III	2	Erotische Symbolik des Haars	153
D	IV		Die symbolische Landschaft	160
D	IV	1	Allgemeines	160
D	IV	2	Die Landschaft ohne Staffage. Wald und Park	162
D	IV	3	Die Landschaft mit Staffage. Nymphen, Elfen, Feen.	166
D	V		Mädchenpaare	177
D	VI		Die "coiffe bretonne". Ein folkloristisches Motiv	184
E			ERGEBNISSE	189
			ANMERKUNGEN	196
			VERZEICHNIS DER BEHANDELTEN OBJEKTE UND FOTONACHWEIS / ABKÜRZUNGEN	239
			ABBILDUNGEN	258
			VERZEICHNIS DER ZITIERTEN LITERATUR/ABKÜRZUNGEN .	291
			Bibliografien, Handbücher, Lexika	292
			Buchpublikationen	293
			Aufsätze in Zeitschriften	301
			Ausstellungs-und Museumskataloge	304
			Sonstige Quellen	305



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41556029_0002

VORWORT

Juwelierschmuck zählt zum Bereich des Ornaments. Ganz allgemein versteht man unter diesem Begriff Zierat, Schmuck, Ausstattung. Auf einen Kunststil bezogen repräsentieren Ornamente den diesem Stil eigenen Formenschatz, beispielsweise als abstrakt-geometrische oder der Natur entlehnte Gebilde wie Mäander, Palmette, Rocaille, Wellenlinie. Im Gegensatz zu den freien Künsten Malerei und Plastik ist das Ornament keine selbständige Kunstäußerung, sondern gewöhnlich an einen bestimmten unveränderlichen Träger gebunden, an Bauwerk, Gegenstand, Stoff oder Buch. Im Fall des Juwelierschmucks ist der Träger oder die Trägerin variabel. Ein beliebiger Mensch kann ohne oder mit Hilfe eines Befestigungsmechanismus Schmuck an- oder ablegen, die Zeit und bei manchen Stücken den Ort seiner Anbringung selbst bestimmen. Es besteht die Freiheit der Wahl des Objektes, dessen Aussagewert in Verbindung mit wechselnder Kleidung variiert wird.

Die Begriffe "Ornament" und "Dekor" werden häufig einander gleichgesetzt¹⁾. Wir differenzieren jedoch dahingehend, daß ein Ornament entweder nur dekorativ, rein schmückend ist oder zusätzlich etwas darstellt, eine allegorische oder symbolische Aussage macht. Es ist demnach stets dekorativ, hat aber nicht immer "Sprachcharakter"²⁾. Dem entspricht einerseits der dekorative Juwelierschmuck, der aufgrund kostbarer Materialien und technisch einwandfreier Verarbeitung präziöser Zierat ist - auch wenn er wie Agraße, Gürtelschließe oder Uhr einen Zweck erfüllt. Er verdeutlicht in erster Linie den gesellschaftlichen Status der Person, die ihn trägt. Andererseits gibt es den Juwelierschmuck, der durch Bilder oder Zeichen

einen bestimmten Sinngehalt veranschaulicht. Dies kann bedeuten: ein Bekenntnis des Trägers zu einer Geistes- oder Lebenshaltung, Kultur oder Religion, den Wunsch, sich mit etwas zu identifizieren (Totem) oder sich mit einem Schutzgegenstand (Amulett, Talisman) zu versehen.

Mehr als jedes andere Ornament ist Schmuck auf den Menschen, speziell auf die Frau bezogen. Ist er durch Bildmotive gekennzeichnet, so evozieren diese bestimmte Vorstellungen für Trägerin und Betrachter. Um 1900 waren sie weitgehend von gleichzeitigen und unmittelbar vorhergehenden literarischen Stoffen geprägt. Es handelt sich um Stücke mit gegenständlichen Darstellungen, die unter der Führung des unbestrittenen Meisters René Lalique zwischen 1895 und 1908 vorwiegend in Paris und Brüssel angefertigt wurden. Dort entstanden die besten künstlerischen Leistungen, dort lagen die Zentren des literarischen Symbolismus, dessen Thematik die Juweliere entscheidend anregte. Sein Einfluß hatte sich auch in Deutschland und England, in geringerem Maße in anderen europäischen Ländern und in den Vereinigten Staaten geltend gemacht.

Formal erschlossen diese Objekte den Ornamentschatz einer bestimmten Richtung des Jugendstils oder des Art Nouveau³⁾: Schlieren und stilisierte Blumen mit langen Stengeln, Schlingpflanzen, wallende Haare, Windungen einer Schlange oder eines Schwanenhalses, Wellen, züngelnde Flammen und andere organische Formen, die Schmutzler mit dem Begriff "biomorph" umschreibt, Pevsner mit "langer sensitiver Schwingung" (long sensitive curve)⁴⁾. Auch abstrakte Ornamente tauchen im Zusammenhang mit gegenständlichen Darstellungen auf, verraten jedoch die Nähe zum Naturvorbild.

Da bisher noch keine systematische Erfassung und Untersuchung dieses ikonographisch so vielseitigen "literarischen"

Juwelierschmucks vorliegt, wird in dieser Studie der Versuch unternommen, das komplexe Material nach den ge-läufigsten Bildtypen zu ordnen und in die Bildende Kunst des Jugendstils einzugliedern. Da die meisten Stücke in Paris gearbeitet wurden, dort während der Weltausstellung 1900 internationale Beachtung fanden und schon damals in Museums- und Sammlerbesitz übergingen, so daß noch heute eine große Anzahl davon erhalten ist, bilden s i e den Schwerpunkt der Arbeit. Unter "Bildtyp" ist eine mehreren Objekten gemeinsame Form der Darstellung gemeint, die mit einem einzigen literarischen Motiv identisch sein kann, aber nicht sein muß: so ist beispielsweise eine mit Schmetterlingsflügeln versehene Mädchen-gestalt nicht unbedingt gleichbedeutend mit Psyche, ein mit aufgelöstem Haar im Wasser treibendes Mädchen nicht immer Ophelia. Es werden fast ausschließlich Stücke be-handelt, die auf die Körperfront abgestimmt sind: An-hänger, Broschen, Gürtelschließen und -schnallen, Mieder-schmuck, Diademe. Sie sind großformatig und daher am besten geeignet, ein literarisches Motiv zu veranschau-lichen.

Wir versuchen, Wege zur Interpretation vor allem des Schmucks mit figürlichen Darstellungen zu finden, da gerade er die symbolistische Thematik reflektiert. Die Studie kann und will keinen Anspruch auf eine vollständige Erfassung aller ikonographischen Typen erheben; nur die wesentlichen, die die Gesamttendenz der Bildwelt im Schmuck um 1900 wi-der spiegeln und die sich zuverlässig auf literarische Vorbilder zurückführen lassen, können behandelt werden. Auch technische Schwierigkeiten stehen einem solchen Anspruch entgegen: Zahlreiche der im inter-nationalen Privatbesitz erhaltenen Objekte, besonders die in den Vereinigten Staaten, waren uns nicht zugänglich; überdies sind viele Stücke verschollen oder zerstört.

Quellen über direkte Kontakte der Juweliere zu den Autoren des Fin-de-Siècle sind selten, entsprechende schriftliche Äußerungen der Schmuckkünstler liegen kaum vor ; hingegen fehlt es nicht an Hinweisen in den kunstgewerblichen Zeitschriften und anderen Publikationen der Jahrhundertwende. Außerdem gaben die Juweliere einer Reihe von Stücken Bezeichnungen wie "Cléopâtre", "Salammbô", "Eve", "Sirène", "Méduse" ..., die überliefert sind. Auch abstrakte Begriffe wie "Poésie", "La Nuit", "Aurore", "La Sève" u.a., die sich mit gleichen oder ähnlichen Titeln und Vorstellungen in der Literatur der zweiten Jahrhunderthälfte decken, sind charakteristisch. Da sich nur wenige Anhaltspunkte für die annähernd wortgetreue Übertragung eines literarischen Motivs in ein Schmuckmotiv finden, können die Stücke mit einigen Ausnahmen keiner bestimmten literarischen Vorlage zugeordnet, sondern nur mit T e x t - g r u p p e n in Zusammenhang gebracht werden. Benannte Werke aus dem Bereich der Bildenden Kunst des Symbolismus und Jugendstils bedeuten eine zusätzliche Interpretationshilfe und werden daher in dieser Studie unterstützend hinzugezogen.

Zahlreiche Motive des Schmucks lassen sich auf antike Mythologie und mittelalterlich-nordische Legende zurückführen. Um 1900 wurden sie jedoch symbolistisch umgedeutet, verfremdet. Dies geschah durch Ornamentalisierung des Motivs sowohl durch die schmuckspezifischen Materialien - Metalle, Edelsteine, Schmucksteine⁵⁾, Email, Horn, Elfenbein, Glaspasten - als auch durch die Verwendung der dem Jugendstil eigenen schwingenden und asymmetrischen Linienformen. Es erweist sich daher als notwendig, die ursprüngliche Bedeutung eines Motivs oder Attributes aufzuzeigen und deren Wandel im späten 19. Jahrhundert anhand von Text- und Bildbelegen sowie seine materiell-ornamentale Bearbeitung zu untersuchen. Diese wird, so oft wie möglich, auf die Werke jener Autoren bezogen, die sich der Schmuck- und Edel-

steinmetaphern bedienen.

Die weibliche Gestalt präraphaelitischer oder baudelaire'scher Prägung steht als romantisches Sehnsuchtsideal oder dämonische Versucherin und unergründliche Chimära, aber auch als Inkarnation von Naturelementen im Mittelpunkt der Schmuckdarstellungen. Fast durchweg sind ihr bestimmte Pflanzen oder Tiere als Attribute beziehungsweise als Teile ihres Wesens zugeordnet. Sie verkörpert einen Zustand der Seele, nimmt nicht teil an einem Geschehen, sondern ist ein Symbol. Es liegt in der Natur des Symbols, daß es rational nicht vollständig ausgedeutet werden kann wie die Allegorie. Es *s u g g e r i e r t*, deutet an, appelliert an Bekanntes, evoziert Unbekanntes. Es ist mehrschichtig und überläßt seine letzte Ausdeutung der Intuition des Einzelnen.⁶⁾

Die in die Abschnitte A und B gegliederte Einführung unserer Studie ist relativ weitläufig. Sie muß jedoch vorangeschickt werden, um die verschiedenen Ansatzpunkte des Themas, auf die im Verlauf der Arbeit zurückgegriffen wird, zu umreißen. Zuvor wird der allgemeine Rahmen abgesteckt, innerhalb dessen sich die neue Schmuckästhetik in Paris entwickelte. Nicht nur deren Wegbereiter, sondern auch *ihr* Kundenkreis - Träger und Sammler - sind dabei anzusprechen. Als bedeutsam erwies sich der Einfluß der japanischen Kunst sowohl auf die Kompositionsprinzipien als auch auf die Wahl der Motive. In Abschnitt B erfolgt die Skizzierung des literarischen und bildkünstlerischen Hintergrundes unter besonderer Berücksichtigung des okkultistisch orientierten Schmuckbewußtseins der Symbolisten, in Abschnitt C werden die einzelnen Bildtypen erfaßt und untersucht.

. . .

Das Interesse am Jugendstilschmuck ist in den letzten dreizehn Jahren stark gestiegen. Wichtige, ausschließlich

der Juwelierkunst gewidmete Ausstellungen, in denen er einen bedeutenden Platz einnahm, fanden statt:

1961 in London (International Exhibition of Modern Jewellery 1890-1961, Worshipful Company of Goldsmiths), 1962 in Darmstadt (Jugendstil. Sammlung K.A. Citroen, Hessisches Landesmuseum), 1963 in Pforzheim (Schmuck und Gerät um 1900, Reuchlinhaus), 1965 in Brüssel (Le bijou 1900. Modern Style Juwelen, Hôtel Solvay), 1971 in Durham/USA (From Slave to Siren. The Victorian Woman and her Jewelry from Neoclassic to Art Nouveau, Duke University of Art), 1971 in Nürnberg (Gold, Silber, Schmuck und Gerät von Albrecht Dürer bis zur Gegenwart, Norishalle), 1972 in Amersfoort/Niederlande (Sieraad 1900-1972, Zonnehof). Für die Auffindung und Beschreibung der erhaltenen Stücke bedeuteten die Kataloge dieser Ausstellungen eine große Hilfe. Im übrigen konnten wir uns auf das dreibändige Werk des Pariser Juweliers Henri Vever stützen, das durch seine biographischen Angaben zu den einzelnen damals tätigen Künstlern ebenso wie durch das reichhaltige Abbildungsmaterial eine zuverlässige Quelle darstellt.⁷⁾ Als ebenso wichtig erwiesen sich in erster Linie die Zeitschriften "Revue de la bijouterie, joaillerie et orfèvrerie", die von 1900 bis 1904 monatlich in Paris erschien und "Art et Décoration" (ab 1897 ff.) sowie eine von Charles Holme zusammengestellte Sondernummer der Zeitschrift "The Studio", London, von 1902, die einen nach Ländern gegliederten Überblick über die damalige Schmuckproduktion gibt. Eine neuere Publikation des Amsterdamer Juweliers K.A. Citroen, dessen Jugendstilschmuck-Sammlung in den sechziger Jahren an das Hessische Landesmuseum Darmstadt gelangte und dort ständig ausgestellt ist, lieferte weitere wichtige Daten und Hinweise⁸⁾. Nicht ausgewertet werden konnten die etwa gleichzeitig mit dieser Studie verfaßte Hamburger Dissertation Sigrid Bartens über den französischen Hauptmeister René

Lalique und die im Auftrag der Thyssen-Stiftung entstehen-Untersuchung Ulrike von Hases über "Schmuck um 1900, Jugendstil, Symbolismus, Neohistorismus in Deutschland und Österreich".

Der besondere Dank der Verfasserin gilt Herrn Professor Dr. Wolfgang Braunfels, der die Arbeit während ihrer Entstehung betreut hat, Herrn Professor Dr. Siegfried Wichmann, der sie 1971 anregte und ihren Werdegang mit Interesse verfolgte, sowie allen Museumskonservatoren und Privatsammlern, die sich die Mühe machten, ihr Einblick in das erhaltene Material zu gewähren bzw. sie mit wertvollen Ratschlägen und Hinweisen unterstützten, darunter besonders: Fräulein Dr. Sigrid Barten, Hamburg; Frau Colette Bitker, Brüssel; Frau Dr. Yvonne Brunhammer, Musée des Arts décoratifs, Paris; Frau Dr. Shirley Bury, Victoria & Albert Museum, London; Herrn Karel A. Citroen, Amsterdam; Herrn Dr. Fritz Falk, Schmuckmuseum im Reuchlinhaus, Pforzheim; Frau Dr. Maria Teresa Gomes Ferreira, Museu Calouste Gulbenkian, Lissabon; Herrn Dr. Carl Benno Heller, Hessisches Landesmuseum Darmstadt; Herrn Dr. Reinhard Hörstel, Bremen; Frau Dr. Dora Jane Janson, New York; Herrn Raymond Laforêt, Paris; Herrn M. Manoukian, Paris; Herrn Dr. Peter Wilhelm Meister, Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt/Main; Herrn Prof. Dr. Wilhelm Mrazek, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien; Frau Lillian Nassau, New York; Herrn Michel Périnet, Paris; Herrn Peter L. Schaffer, Galerie "A la vieille Russie", New York; Herrn Leslie Scott, London; Herrn R. Weynans, Galerie l'Ecuyer, Brüssel; Herrn Prof. Dr. Siegfried Wichmann, Starnberg; Herrn und Frau L. Wittamer-De Camps, Brüssel; Herrn Marcel Wolfers, Vieux-Sart, Belgien.

A EINFÜHRUNG

- A I Schmuckkunst um 1900 in Paris und Brüssel.
Lalique, Grasset, Vever, Mucha, Fouquet, Wolfers

Nach dem Krimkrieg hatte Frankreich in Europa eine Vormachtstellung errungen, und in der Atmosphäre wirtschaftlicher Prosperität war ein Hang zum Luxus entstanden. Die Entdeckung der südafrikanischen Diamantfelder am Kap im Jahre 1867 hatte eine wahre Sucht nach Edelsteinen ausgelöst. Der Diamant war zum Fetisch der begüterten Klassen geworden¹⁾. In den siebziger Jahren erwachte jedoch unter dem Einfluß der englischen Arts-and Crafts-Bewegung das Bedürfnis nach einer Renaissance im Schmuckschaffen. Anders als in England, Deutschland und Österreich, wo die Erneuerungsbewegung von Architekten und Kunstgewerblern ausging und vom Gedanken einer Demokratisierung des Schmucks durch schlichte Formen und Materialien getragen war, fiel sie in Paris in die Domäne der Juweliere.

Seit 1878 hatte Oscar Massin dazu beigetragen, die Juwelierkunst in neue Bahnen zu lenken, das Schmuckstück von seiner Schwere zu befreien, indem er grazile Formen nach Naturvorbildern entwarf und leichtere Fassungen - von Vever als "monture 'illusion' " bezeichnet - herzustellen²⁾. Analog zu den englischen Reformern propagierte in Frankreich Viollet-le-Duc die Rückbesinnung auf die Gotik und verwies auf das eingehende Naturstudium der Künstler des Mittelalters. Seine Entwürfe für Gebrauchsgegenstände, für die er schwungvoll-stilisierte Pflanzenformen wählte, waren bereits Vorboten der ondulierenden Schwingung des Art Nouveau³⁾. Auch der vielseitige Maler, Graphiker und Kunstgewerbler Eugène Samuel Grasset verfocht die neue Richtung. Durch die Illustrationen zur

Erzählung von den vier Haimonskindern, einer Heldengeschichte aus der Zeit Karls des Großen, machte er auf sich aufmerksam⁴⁾. Er wandte hier in den Rahmenleisten ein gedämpftes Kolorit an und richtete sich nach dem Vorbild des japanischen Holzschnitts, indem er auf Licht- und Schattenwirkung verzichtete und strenge linearflächige Formen wählte. Als Entwerfer für Keramik, Stoffe, Möbel, Buchillustrationen, Plakate, Glasmalerei, Goldschmiedearbeiten und Bijouterien - letztere vor allem für das Haus der Gebrüder Vever - hatte er sich früh einen Namen gemacht⁵⁾. Massin, Viollet-le-Duc, Grasset und Gallé, der seinen Ruf als Neuerer in den frühen achtziger Jahren mit floralem Möbeldekor und Gefäßen aus farbigem Glas begründet hatte, werden von Vever im letzten Band seines Werkes "La bijouterie française au 19e siècle " als die französischen Wegbereiter des Art Nouveau angeführt.⁶⁾ Als wesentlich für die gesamte Entwicklung des Kunstgewerbes im ausgehenden 19. Jahrhundert erscheint ihm jedoch auch die Begegnung mit der japanischen Kunst. Dieser Einfluß, der sich auf Komposition und Ikonographie des Schmucks stark auswirkte, ist in Kapitel A II dieser Studie untersucht.

Die ersten Juweliere, die die neuen Impulse verwerteten, waren der Franzose René Lalique (1860-1945) und der Belgier Philippe Wolfers (1858-1929). Der in Ay/Marne geborene Lalique war der Sohn eines Pariser Kaufmanns. In seiner Jugend ein begeisterter Zeichner, hatte die Mutter nach dem Tod des Vaters im Jahr 1876 sein Interesse auf die Bijouterie gelenkt und ihn als Lehrling in die Werkstatt Louis Aucocs geschickt. Zwei Jahre später ging er nach England, um seine Kenntnisse und Fertigkeiten im Zeichnen zu vervollständigen. Ab 1880 wieder in Frankreich, arbeitete er für verschiedene Juweliere in Paris, entwarf aber auch Tapeten- und Stoffmuster und erlernte

die Bildhauerei. 1885 eröffnete er ein eigenes Atelier. Doch erst in den späten achtziger Jahren sah Lalique die Notwendigkeit, daß etwas radikal Neues geschaffen werden müsse. Über sein rastloses Bemühen in dieser Zeit berichtet Vever⁷⁾.

Als Ziseleur, Juwelier und Emailleur erwarb sich Lalique bald große Meisterschaft. Mit der Weltausstellung von 1900 und den sich anschließenden Ausstellungen in Turin (1902), London (1903), Saint Louis (1904) und Lüttich (1905) errang er Weltruf. "Il a eu l'idée de bijoux auxquels on n'avait pas encore songé depuis qu'il y a des femmes et qui se parent", schrieb damals André Beaunier in der Zeitschrift "Art et Décoration"⁸⁾.

Laliques Versuchsfeld erstreckte sich auf Bibelots und sämtliche Schmuckarten; selbst der kleinste Gegenstand diente seiner Arbeit. Dennoch bevorzugte er Stücke, die an der Körperfront getragen werden konnten und daher gut sichtbar waren - Diademe, Gürtelschließen, Miederschmuck, Colliers, Broschen und Anhänger. Er tendierte zum großen Format, was ihm gelegentlich den Vorwurf eintrug, seine Objekte seien ihres Umfangs wegen untragbar und nur für die Vitrine bestimmt. Auf technischem Gebiet führte er verschiedene Neuerungen ein. Er verzichtete nicht grundsätzlich auf den Gebrauch von Korunden und Beryllen, schränkte ihn jedoch ein und benutzte mit Vorliebe Perlmutter, Schildpatt, Bergkristall, Glaspasten, Elfenbein oder Horn. Er verarbeitete gefärbtes Gold und nutzte die vielfältigen Möglichkeiten, die ihm das Email bot. Um die schwierige Technik des Fensteremails (émail de plique à jour) vollkommen zu beherrschen, hatte er Glas geschmolzen, geblasen, gegossen und mit neuen Farbstoffen versetzt, um die Wirkung seiner Schmelze zu erhöhen⁹⁾. Neben der Barockperle bevorzugte er unter den Schmucksteinen Achat,

Nephrit, Jaspis, Karneol, Koralle, Onyx und den Opal. Léonce Bénédite, Kunstkritiker und Konservator des Musée du Luxembourg, schrieb Lalique die Wiederentdeckung der den Edelsteinen innewohnenden magischen Kräfte zu: "Les anciens attribuaient aux pierres précieuses de singuliers et magiques vertus qui leur donnèrent longtemps un haut prestige moral sur les foules. Lalique a retrouvé le vrai sens de leur signification secrète dans le langage symbolique qu'il leur fait parler" ¹⁰⁾. Roger Marx bezeichnete den Juwelier als einen "orfèvre-poète", einen dichtenden Goldschmied, für den die Kritik nur einen Vergleich kenne : François-Désiré Froment-Meurice, "celui-ci incarnant l'esprit-même du romantisme, l'autre vibrant à l'unisson de l'âme moderne, éprise tout ensemble de vérité et de songe" ¹¹⁾. Marx sah in Lalique auch den Künstler, für den die Natur wie für Baudelaire ein "Tempel mit lebenden Pfeilern" sei, "in dem der Mensch durch Wälder von Symbolen wandle" ¹²⁾. Unmittelbar darauf heißt es, das beschreibende Genie eines Théophile Gautier , Leconte de Lisle oder Edmond de Goncourt hätte sich an Laliques magischer Kunst entzünden können. "Son oeuvre est un symbole", befand Beaunier in dem bereits angeführten Aufsatz ¹³⁾.

Im Mittelpunkt von Laliques Fauna und Flora steht die weibliche Gestalt, die er immer wieder als Halb-oder Ganzfigur, als Kopf, Büste, vegetabiles oder animalisches Mischgeschöpf darstellt. In aus Gold gegossenen oder in Elfenbein und Schmuckstein geschnittenen Statuetten und Reliefs, die jeweils das Hauptmotiv eines Stückes bilden, erweist er sich als Bildhauer und Gemmenschneider. Mit seinen glyptischen Arbeiten setzte er eine seit dem späten Mittelalter anhaltende französische Tradition fort. Die Traumwesen, die Gegenstand seines Schmucks sind, gehören entweder dem verführerisch-dämonischen oder dem seelenvollen Typus an: häufig erscheinen sie in Tierge-

stalt oder sind Inkarnation einer bestimmten Blume, beispielsweise der Orchidee. Die Augen dieser Geschöpfe sind geschlossen oder blicken in unbestimmte Fernen. Im Jahre 1905 hatte er diese Art der Darstellungen bereits eingeschränkt, denn der Schriftsteller und Kunstkritiker Gustave Geffroy schrieb über ihn anlässlich des Pariser Herbstsalons: "Plus rarement sont apparues les femmes aux bandeaux, aux yeux clos, aux visages symboliques ... Cette année, au Salon d'Automne, M. René Lalique expose des Phalènes et des Libellules qui sont des bijoux vivants¹⁴⁾".

Über Laliques Kontakte zu zeitgenössischen Autoren ist wenig bekannt. Sein Werk wurde gefördert durch den Dichter Gustave Kahn, Verfechter des "vers libre", der 1900 die Schrift "Symbolistes et Décadents" verfaßte, aber auch Romane und Publikationen über Künstler wie Rodin, Fragonard, Fantin-Latour. Kahn nannte Lalique den "Emancipateur de la joaillerie française"¹⁵⁾. Es liegt nahe, daß der Autor für den Juwelier ein Vermittler symbolistischer Gedanken-gutes war, ebenso Gabriel Mourey, der Kunstschriftsteller und spätere Konservator des Musée de Compiègne. Dieser betätigte sich auch literarisch, übersetzte 1891 Swinburne's "Poems and Ballads" und publizierte eine Monographie über Lalique¹⁶⁾.

Befreundet war der Juwelier mit den exzentrischen Dichtern Jean Lorrain alias Paul-Alexandre-Martin Duval und Robert de Montesquiou-Fézensac. Beide Autoren trugen seinen Schmuck, beide standen unter der Faszination von edlen Metallen und Steinen, die sie in ihren Dichtungen immer wieder als dekorative Stilmittel einsetzten. Lorrain erkannte und unterstützte als einer der ersten Laliques geniale Begabung durch Aufsätze¹⁷⁾; Montesquiou, Vorbild für Joris-Karel Huysmans' Helden Des Esseintes in dem damals viel gelesenen Roman "A rebours" (1894), widmete dem "Cellini parisien" eine Laudatio in den 1897 veröffentlichten "Roseaux pensants". Zu den symbolistischen Schmuckdarstellungen Laliques heißt

es dort: "Ces cygnes nageant entre des roseaux ne furent-ils pas le don de quelque poète mourant qui rendit entre ses bras le chant du cygne ? D'un autre poète, cette autre inspiration cygniforme: deux oiseaux de Lédä aux cols entrelacés, l'un noir et l'autre blanc; le jour et la nuit. ... Epingle massive, peigne léger aux longues dents ivoirines surmontées d'une création de Blake, de Grandville, de Wagner; d'une femme-papillon dont les bras sont les ailes d'émail d'un paon-de-jour, entr'ouvertes au long d'un corps savoureux de Vénus, dont les cheveux en or ruissellent aux ailes de l'insecte, ..."18)

Obwohl Autoren zweiter Ordnung, waren Lorrain und Montequiou Vermittler und Anreger für die Juweliere. Im Verlauf dieser Studie werden sie im Zusammenhang mit den Einzelanalysen noch häufig angeführt. Ein weiterer Hinweis für die literarische Bildung Laliques findet sich in VEVERs Werk: In den Jahren 1891 bis 1894 hatte der Künstler Theaterschmuck für Sarah Bernhardt als "Théodora" und "Gismonda" in den gleichnamigen Stücken Victorien Sardous entworfen und angefertigt, 1899 ein Diadem für die Schauspielerin Bartet in der Rolle der "Bérénice"19).

Außer Lalique hatten auch die Gebrüder Paul (1851-1915) und Henri (1854-1942) VEVER Anschluß an die neue Juwelierkunst gefunden. 1881 hatten sie die Werkstatt ihres Vaters Ernest unter dem Namen "Maison Vever Frères" mit übernommen.²⁰⁾ Die meisten von ihnen gearbeiteten Schmuckstücke sind nur mit "Vever" ohne Angabe eines Vornamens signiert. Die Beschriftungen der Abbildungen, die Henri in seinem bereits mehrfach zitierten Werk bringt, beschränken sich auf die Bezeichnung "Maison Vever". Handelt es sich um Entwürfe Grassets, so ist auch sein Name angegeben. Beide Brüder bemühten sich um Erweiterung ihrer Kenntnisse und Bildung. Sie reisten nach Moskau und Konstantinopel, um an den dortigen Schätzen der Goldschmiedekunst zu lernen; Henri drang bis in den Kaukasus und nach Samarkand vor

und bereiste später die Vereinigten Staaten.²¹⁾ Er fand großes Interesse an der japanischen Kunst, daß er durch eine Sammlung von Holzschnitten und Schwertstichblättern dokumentierte. Überdies galt er als belesen, da er über eine umfangreiche Bibliothek verfügte, in der auch die zeitgenössische symbolistische Literatur vertreten war - unter anderem durch Joris-Karel Huysmans, Pierre Louÿs, Albert Samain, wie Seymour de Ricci berichtet. Für zahlreiche in dieser Bibliothek vertretene Werke ließ Vever nach eigenen Entwürfen neue Einbände anfertigen.²²⁾

In technischer Hinsicht blieb das Haus Vever traditionsgebundener als Lalique. Edelsteine, namentlich Brillanten beherrschten die Produktion²³⁾. Grassets Entwürfe wurden allerdings häufig in schlichterem Material und in Email ausgeführt - in der Art eines Anhängers aus dem Jahre 1900, der durch die Benennung "Poésie" das Wesen des symbolistischen Jugendstilschmucks charakterisiert. Er befindet sich heute im Besitz des Museums für angewandte Kunst 1 in Paris (MAD Inv.Nr.12746). Dargestellt ist die Profilbüste eines Mädchens aus Elfenbein. Das lang herabwallende Haar ist aus ziseliertem Gold gearbeitet und mit einem Lorbeerkranz geschmückt. Die rechte Hand greift in die Saiten eines harfenartigen Instruments, über dem kleine volutenförmige Ornamente - eine Eigenheit Grasset'scher Motive - die Nähe eines Wassers andeuten. Der vorn sichtbare rechte Oberarm ist mit einem bauschigen, mit Schmucksteinen besetzten Ärmel bedeckt, unter dem Ellenbogen finden sich naturfarbene Kleeblätter, ebenso am äußeren Rand des Instruments. Der Blick des Mädchens ist nach oben gerichtet, sein Mund wie zum Gesang geöffnet. Das Kolorit des Stückes in opakem Email umfaßt gedämpfte Grüntöne und Weiß; die Metallteile sind aus Gold. Aufgrund des schmalen ephebenhaften Gesichts und der Haarbehandlung erinnert der Typus dieser Personifikation der Dichtkunst an Gestalten Botticellis. Sappho oder Orpheus mögen die Vorbilder der Dar-

stellung gewesen sein, denn beide Dichtergestalten waren häufig Gegenstand symbolistischer Dichtung und Malerei.

Zwei weitere Künstler, die in Paris auf dem Gebiet der Juwelierkunst zusammenarbeiteten, waren der Maler, Graphiker und Kunstgewerbler Alfons Maria Mucha (1860-1939) und der aus einer bekannten Juwelierfamilie stammende Georges Fouquet (1862-1939). Mucha stammte aus Mähren, hatte an der Münchener Kunstakademie studiert und war 1888 nach Paris gekommen. Zu Beginn der neunziger Jahre wurde die damals auf dem Höhepunkt ihrer Bühnenkarriere stehende Sarah Bernhardt auf ihn aufmerksam und beauftragte ihn mit einem Plakatentwurf für Victorien Sardous Drama "Gismonda", dessen Titelrolle sie verkörperte. Es wurde am 1. November 1894 im Théâtre de la Renaissance uraufgeführt. Zuvor hatte Grasset für sie entworfen. Mit dem Plakat bekannt geworden, konnte Mucha mit der Schauspielerin einen Sechsjahresvertrag schließen²⁴⁾. Außer mit Sardou stand Mucha mit Maeterlinck, Rodin und Rostand in freundschaftlicher Beziehung; auch hatte er Kontakt mit Lalique²⁵⁾. Einige von ihm für Fouquet gezeichnete Schmuckstücke in flacher Medaillonform enthalten das Porträt der Bernhardt, das auf Elfenbein gemalt ist²⁶⁾.

Die Zusammenarbeit zwischen Mucha und Fouquet beschränkte sich auf die Herstellung weniger Objekte mit symbolistischer Thematik. Mit zwei wichtigen Ausnahmen lassen sie sich nicht in die Typengruppen unserer Studie einordnen. Fouquet verzichtete weitgehend auf figürliche Darstellungen; schon frühzeitig zeigte sich in seinem Schmuck eine Tendenz zu stark stilisierten Pflanzen- und Tiermotiven, namentlich zur Meeresfauna, sowie zu abstrakten Formen, die bereits auf den Art Déco hinweisen. Seine begrenzten Möglichkeiten

im Vergleich zu Lalique schätzt er richtig ein, indem er den Kritiker der Pariser Weltausstellung von 1900 in seinem Bericht über die internationale Ausstellung in Mailand wie folgt zitiert: "A côté de l'art intellectuel de René Lalique et de son 'symbolisme lapidaire' il y a place pour l'art moins suggestif de M. Georges Fouquet. Sans solliciter de l'esprit une attention particulière, sans lui poser de captivantes énigmes, c'est encore un mérite que de le recréer par des couleurs harmonieuses et des formes aimables"²⁷⁾.

Als letzter in der Reihe der bedeutenden Juweliere ist der Belgier Philippe W o l f e r s (1858-1929) zu nennen, der für sein Land eine ähnliche Rolle spielte wie Lalique für Frankreich. Er war der Sohn eines Goldschmiedes. Im Alter von siebzehn Jahren trat er in das väterliche Atelier ein, nachdem er die Akademie der Schönen Künste in seiner Heimatstadt Brüssel mit Auszeichnung besucht hatte. In den achtziger Jahren arbeitete er vorwiegend im Stil des Neurokoko. Bereits 1875 wurde er von der Kunst des Fernen Ostens auf der Wiener Weltausstellung tief beeindruckt, namentlich durch Zellenschmelzarbeiten und Lacke der Japaner. Zwischen 1880 und 1890 trugen viele seiner Goldschmiedearbeiten japanisierenden Dekor. Aus dieser Zeit stammen Entwürfe nach Orchideen, Iris, Fuchsien, Friesen, Alpenveilchen und anderen Pflanzen, deren schwingende Formen seine künstlerische Phantasie beflügelten. Seit 1890 Inhaber einer eigenen Werkstatt, um dort freier arbeiten und experimentieren zu können, entschloß er sich zur Aufgabe der traditionellen Formen. Zusammen mit einem Modelleur, einem Holz- und Elfenbeinschnitzer, einem Ziseleur, einem Emailleur und einem Steinschneider entwarf und fertigte er Goldschmiedearbeiten und Bijouterien. Nach der Kongo-Konferenz in Berlin von 1884/85 wurde unter der Oberhoheit des belgischen Königs

Leopold II ein neutraler Kongo-Staat gegründet. 1893 erhielten belgische Künstler die Bewilligung, die ersten aus dem Kongogebiet eingeführten Elfenbeine zu verwerten. Wolfers vervollkommnete seine Fertigkeit in der chryselephantinen Technik.

1895 stellte er im "Cercle artistique de Bruxelles" die ersten signierten Arbeiten aus; es folgten Ausstellungen in München. (1898 und 1899)²⁸⁾, Hamburg, Berlin und Paris²⁹⁾. Von 1897 bis einschließlich 1904 führte er eine heute im Besitz des Sohnes Marcel Wolfers befindliche handschriftliche Liste, in der er über hundert als Einzelstücke ausgewiesene Goldschmiedearbeiten, Bijouterien und Vasen aufführte. Er gab das Entstehungsjahr und häufig die Käufer oder auch die Zeitschrift an, in der die Stücke jeweils abgebildet waren. Dieses Verzeichnis, das uns Herr Marcel Wolfers dankenswerterweise zur Verfügung stellte, gibt außerordentlich wertvolle Hinweise über den von Wolfers abgesteckten Motivkreis: zahlreiche Objekte sind mit einem Titel versehen wie "La Nuit", "Flirt", "Chimaine ailée", "Léda", "Vampire", "Femme-Paon", "Cygne et Jacinthe", "Méduse", "Salammbô". Es fällt auf, daß in Wolfers' Schmuck Figurenmotive namentlich nur in beschränkter Anzahl auftreten - sie machen etwa ein Fünftel der gesamten Liste aus - daß er hingegen die Möglichkeiten der Tier- und Blumensymbolik ausschöpft: Pfauen, Schwäne, Schlangen, Reiher, Fledermäuse, Mohn, Orchideen, Lilien oder Seerosen tauchen in verschiedenen Zusammenhängen auf³⁰⁾.

Wie Lalique war auch Wolfers Steinschneider. Unter den von ihm bevorzugten Materialien finden sich Opal, Türkis, Amethyst, Karneol, Turmalin, Achat und Barockperle, aber auch Brillanten und Smaragde. In einem Aufsatz nennt Pierron das plastische Empfinden die hervorstechendste Eigenschaft des Juweliers.³¹⁾ Sie führte ihn zur Bildhauerei.

Nach 1904 verzichtete er auf die Herstellung von Schmuck und widmete sich ganz der Plastik, vor allem dem Bronze-guß. Thematisch blieb er noch lange dem Symbolismus verhaftet. Auch Lalique entdeckte 1908 ein anderes Gebiet künstlerischen Schaffens - die Fertigung von Kristallgläsern, die noch heute nachgeahmt werden.

Lalique und Wolfers gehörten um 1900 zu den Größten ihres Faches. Auch Wolfers war anlässlich der Pariser Weltausstellung von 1900 zu internationalem Ruf gelangt. Beide Künstler hatten entscheidene Impulse durch die japanische Kunst erhalten und technische Neuerungen vorgenommen. Ihre Kunst stand im Zeichen des Symbolismus. Lalique war der elegantere und vielseitigere, sowohl in formaler als auch in ikonographischer Hinsicht. Viele der von ihm aufgegriffenen Themen und Motive waren Wolfers, dessen Schmuckproduktion von wesentlich kleinerem Umfang ist, fremd. Ob dieser literarische Kontakte mit zeitgenössischen Autoren pflegte, ist nicht bekannt. Tagebuchaufzeichnungen, Notizen oder Briefe, in denen er sich dazu äußert, sind laut Aussage seines Sohnes Marcel nicht überliefert. Dennoch spricht sein Schmuck für motivische Anregungen aus der Literatur des Symbolismus.

Außer anderen Kunstgewerbemuseen kaufte das Musée des Arts décoratifs in Paris bereits vor 1900 Stücke Laliqes, des Hauses Vever und anderer. Fünfzig Jahre währte die Freundschaft zwischen Lalique und seinem Förderer Calouste Gulbenkian, der zwischen 1895 und 1937 eine umfangreiche Sammlung von 145 seiner Werke anlegte. Es handelt sich hierbei allerdings nicht ausschließlich um Schmuck, sondern auch um Objekte der Goldschmiedekunst, um Glasvasen und Entwurfszeichnungen³²⁾. Unter der Voraussetzung einer bereits zur Entstehungszeit regen Sammlertätigkeit setzt eine Feststellung in Erstaunen, die Fritz Minkus anlässlich der Pariser Weltausstellung von 1900 trifft³³⁾: "Lalique zählt neben den Museen aller Herren Länder den

fraglos ersten Kreis der Pariser Gesellschaft zu seinen begeisterten Kunden. Freilich sieht man Laliques Schmuck weder auf der Straße, noch im Theater, noch auf großen Soireen ... " Diese Aussage wäre zu überprüfen. Dennoch ist Minkus' Beobachtung in bezug auf den figuralen Schmuck vermutlich zutreffend, denn dieser forderte von den Trägerinnen eine Loslösung von der Konvention. Vor allem großformatige Anhänger, Broschen, Diademe und Miederschmuck mit symbolistischen Frauendarstellungen von fast durchweg erotischer Natur bedeuteten damals das Bekenntnis zu einer progressiven Stilrichtung in der Kunst sowie im engeren Sinne eine Identifikation mit dem dargestellten Sujet³⁴⁾.

Lalique stellte mit seinem Schmuck auch Bedingungen an die Kleidung der Trägerin. Diesen Aspekt beleuchtet Minkus ebenfalls³⁵⁾. Nicht leuchtende, sondern unaufdringliche Farben seien, so heißt es, der entsprechende Hintergrund dieses Schmucks, der auch nicht dem grellen Licht ausgesetzt werden dürfe, da sonst der Edelstein unter den matten Tönen des Emails und des Goldes zu sehr dominiere; wichtig sei ferner die körperliche Beschaffenheit der Trägerin: das Schmuckstück müsse mit dem Gesicht und der Farbe der Haut und des Haares übereinstimmen. In seiner Monographie über Lalique gibt Geffroy ein ähnlich lautendes Zitat des Meisters wieder; Lalique schrieb der Trägerin eine schlichte Kleidung von einheitlicher Farbe vor, damit das vielfältige Kolorit aus Steinen, Metallen, Emailfarben und anderen Materialien zur Wirkung kam. Jede modische Zutat wie Bordüren, Spitzen, Volants, Rüschen oder ein lautes Farbmuster lehnte er ab.³⁶⁾

Wir haben bereits erwähnt, daß Lalique Schmuck für das Theater entwarf. Im Bereich der Bühne wie im literarischen Milieu kam ihm auch die erste Anerkennung zu. Als enthusiastische Anhängerin der neuen Juwelierkunst war Sarah Bernhardt bekannt. Bis in das hohe Alter soll sie sich mit Ringen von Lalique geschmückt haben³⁷⁾. Georges

Normandy entwirft in der Biographie über Jean Lorrain ein Bild dieser schillernden Persönlichkeit. Stets sei er nach der neuesten Mode gekleidet gewesen, habe die prächtigsten Ringe getragen, dabei Opal und weißen Saphir bevorzugend.³⁸⁾ Patrick Waldberg führt dies noch weiter aus: "Madonna Gemma, ce nom eût pu convenir à Jean Lorrain, en raison des saphirs et des opales piqués dans ses cravates, et des lourdes bagues, camées et pierres de lune, dont s'adornaient ses doigts. Tendre Hercule aux yeux d'eau pâle, poudré, fardé sous la ... moustache, paffant, mordant, languissant, rêvant, infatigable, il a été à sa manière l'incarnation de la maxime nietzschéenne: "Je suis tout et je veux tout être: serpent, colombe et cochon. Nous pourrions dire ... qu'il est l'Eros Modern Style même"³⁹⁾. Die Beispiele zeigen, daß der Jugendstilschmuck mit Bestimmtheit in dem Kreis getragen wurde, aus dem die Juweliere die meisten Anregungen für ihre Bildmotive schöpften. Inwieweit er in die "bürgerlichen" Schichten Eingang fand - ob als Kleiderschmuck oder Sammelobjekt - bliebe zu untersuchen.

A II Der Beitrag der japanischen Kunst zur Bildung einer neuen Schmuckästhetik

Einer der wesentlichen Faktoren, die den Formenwandel sowie neue Kompositionsprinzipien und die Verwertung neuer Bildmotive um 1900 herbeiführten, war die Begegnung europäischer Künstler mit der Kunst des Fernen Ostens, vor allem mit den Erzeugnissen des Kunsthandwerks und mit dem japanischen Holzschnitt. Nachdem Commodore Perry die Öffnung verschiedener japanischer Häfen und im März 1854 den Abschluß eines Handelsvertrages zwischen Japan und den USA erzielt hatte, war das Land aus der Isolation herausgetreten und hatte Kontakte mit westlichen Nationen aufgenommen. 1862 wurde in der Pariser Rue de Rivoli von Desoye das erste Geschäft eröffnet, das Exportwaren ostasiatischer Stoff-, Lack-, Porzellan- und Holzschnittkunst führte¹⁾. Autoren, Künstler und Privatleute wie Baudelaire, die Gebrüder Goncourt, Zola, Degas, Fantin-Latour, Stevens, Whistler, der Kunstkritiker Philippe Burty, Enrico Cernuschi und Emile Guimet bildeten bald einen großen Sammlerkreis.²⁾ Unter den kunstvoll gearbeiteten Gebrauchsgegenständen wurden Schwertzieraten aus Bronze, Inros und Netsukes bevorzugt³⁾. Unter den Bildmotiven finden sich kleines Getier, Schlangen, Insekten, Meeresfauna, Mäuse, Vögel usw., häufig in Zusammenhang mit einem floralen Dekor, aber auch Szenen aus dem Alltagsleben oder skurrile und dämonische Gestalten aus Geschichte und Mythos.

Gefördert durch die Schriften der Goncourts, wuchs das internationale Interesse an der ostasiatischen Kunst. Dazu trugen zahlreiche Ausstellungen, insbesondere die Weltausstellungen in London (1862), Paris (1867, 1878, 1889, 1900), Wien (1873) und St. Louis (1904) bei⁴⁾. Impressionisten, Neo-Impressionisten, Symbolisten und Nabis zogen ihre Lehren aus dem japanischen Holzschnitt⁵⁾. Veröffentlichungen wie das von Siegfried Bing herausgegebene drei-

bändige Werk "Le Japon artistique (1889-1891) und Louis Gonses "L'Art japonais" (1883,1886) brachten die japanische Kultur den Europäern nahe. Gonse führte mit Hilfe des Kunsthändlers Tadamasa Hayashi, der für ihn übersetzte, und Wakai, einem anderen Japaner, in Religion und Mythos als Grundlage der japanischen Kunst ein und beschrieb Malerei, Architektur, Plastik, Ziselur, Lackarbeiten, Stoffe, Keramik und Holzschnitt als deren Hauptgebiete⁶⁾.

Auch der Juwelier Henri Vever sammelte Holzschnitte und Schwertzieraten, wie wir schon erwähnt haben. Am 18.2.1893 notierte Edmond de Goncourt im "Journal" : "Ce soir dîner japonais chez Riche. Dans ce monde de bibloteurs japonais, c'est une folie de surenchères entre ... et le bijoutier Vever, le plus passionné de tous"⁷⁾.

Als Quellen für den Kunsthandwerker, die außer den nicht jedem zugänglichen Sammlerstücken den Formenschatz des Fernen Ostens vermitteln, nennt Vever die Musterbücher, sogenannte "Pochoirs". Darin waren für den Stoffdruck vorgesehene, in festes Papier eingeschnittene Schablonen abgebildet, die seit dem Ende des zweiten Kaiserreichs als Vorlagen für Geräte der Goldschmiedekunst, für Schmuck, Bronzen, Möbel und Keramik gedient hatten⁸⁾. In den Schmuckentwürfen Grassets für das Haus Vever zeigt sich der Einfluß japanischer Formprinzipien sehr deutlich, ebenso in einigen von uns behandelten Stücken, deren Entwurf wohl Henri oder Paul Vever selbst zuzuschreiben ist.

Es stellt sich die Frage, inwieweit ostasiatische Anregungen von den übrigen französischen Juwelieren rezipiert und verarbeitet wurden. Alexis Falize und sein Sohn Lucien (1838-97) untersuchten japanische Emailtechniken und Metallegierungen und entwickelten diese weiter. Durch Beiträge in Zeitschriften, zum Teil unter dem Pseudonym Monsieur Josse⁹⁾, förderte Lucien auch die Verbreitung der Kenntnisse über die Kunst der Fernen Ostens. Er be-

zeichnete sich selbst als "Apostel Japans"¹⁰⁾. In Bings "Japon artistique" wies er auf die Tatsache hin, daß Japan weder Bijouterie noch Goldschmiedekunst im geläufigen Sinne kennt¹¹⁾. Der einzige Schmuck, den die Japanerin trägt, besteht aus Stechkamm und Haarpfeil. Aus einer Abhandlung Théodore Durets geht hervor, daß dieser in Holz, Schildpatt und Elfenbein hergestellt, mit farbigem Lack überzogen und mit Perlmutter, Korallen und Bergkristall inkrustiert wurde. Motivisch fand das gesamte Repertoire japanischen Dekors Anwendung - die Welt der Pflanzen, Vögel, Fische, Insekten und anderen Kleingetiers, Landschaft und Meer. Der Holzschneider Katsushika Hokusai (1760-1849) hatte zwei kleine Skizzenbände dem Kammentwurf gewidmet; sie waren nach Aussage Durets um 1890 in Frankreich bekannt¹²⁾.

Der japanische Zier- oder Stechkamm hat gewöhnlich eine halbovale oder querrrechteckige Form mit bogenförmigem oberem Abschluß; die eng aneinander stehenden Zinken nehmen im Verhältnis zur Gesamtgröße und zu der dem Dekor vorbehaltenen Fläche wenig Raum ein. Im 19. Jahrhundert kam noch der kunstvoll gestaltete Langzinkenamm mit zwei, drei, höchstens sechs Zinken hinzu. Der Haarpfeil, mit einer oder zwei Zinken versehen, war schon früher bekannt¹³⁾. Um 1900 waren nach wie vor Hochfrisuren in Mode. Manche Frauen trugen ihr Haar ausdrücklich "à la japonaise"¹⁴⁾. Viele Juweliere nahmen daher Kämmen in ihre Schmuckproduktion auf, in erster Linie Lucien Gaillard (1862-1933), der vorwiegend botanische Motive verwandte, und René Lalique. Dabei wurde, anders als in Japan, das Hochformat sowie der mit wenigen Zinken ausgestattete Kamm bestimmend. Der Dekor bewegt sich auch bei den Jugendstilkämmen hauptsächlich im Rahmen von Flora und Fauna; auch symbolistische Motive kommen vor. Ein 15,5 cm langer Kamm aus der Werkstatt 2 Gaillards ist dem Motiv nach fernöstlicher Prägung (MAD, Inv.Nr. 10305)¹⁵⁾: zwei Apfelblüten aus Elfenbein, in deren

Mitte die Staubfäden aus Gold und Brillanten gearbeitet sind und unter denen ein Blatt hervorlugt, sind mit zwei hölzernen Schäften montiert. Sie wirken wie Zweige und bilden die Zinken des Kammes. Der Naturalismus dieses zierlichen Kammgebildes wird durch die organischen Materialien, speziell durch das Holz, betont. Ein anderes, um drei Zentimeter längeres Stück mit neun Zinken aus dem Haus Gaillard ist aus weißem Horn, Gold und Email gefertigt (MAD, Inv.Nr. 11322). Im der oberen Hälfte des Kamms befinden sich zwei asymmetrisch angeordnete Distelblüten und -blätter, auf denen sich zwei noch im Fluge begriffene Hummeln niederlassen. Die Körper der Insekten sind naturfarben emailliert. Gaillard hat hier die der japanischen Kunst eigene Erfassung des Momentanen richtig nachempfunden.

Ebenso bedeutsam für den Schmuck wie die motivischen Übernahmen waren die kompositionellen. 1898 wies von Seidlitz in einem Aufsatz über die Bedeutung des japanischen Holzschnitts für seine Zeit auf einige Stilkriterien hin: Der japanische Künstler deutet räumliche Wirkung anders an als der europäische. Er behandelt die Farben unrealistisch, eliminiert Körper- und Schlagschatten, stilisiert die einzelnen Bildelemente, indem er sie mit kalligraphischem Kontur umreißt.¹⁶⁾ Graul hatte überdies das Prinzip der Vereinfachung und Konzentration auf das Wesentliche erkannt¹⁷⁾. Weitere Grundzüge der Gestaltung im Holzschnitt behandelt Wichmann im Münchener Katalog "Weltkulturen und moderne Kunst"¹⁸⁾: Zunächst fällt die in erster Linie von den Meistern Hokusai und Ando Hiroshige (1797-1858) bevorzugte Landschaftskonzeption auf, die sich durch Diagonalkompositionen zur Andeutung räumlicher Dimension manifestiert. Eine solche wird auch durch andere formale Mittel erreicht, so durch den Blick aus der Vogelperspektive oder durch die "Vergitterung" des Bildvorder- oder-mittelgrundes. Diese wird beispielsweise durch die Reihung von Bäumen, Stämmen, Brückenpfeilern, Schilfrohrenⁿ und anderen Vertikalelementen, hinter denen Landschaften mit und ohne Staffage erscheinen, erreicht. Ferner

ist die asymmetrische Bildaufteilung ein Merkmal der japanischen Kunst, die auch im Kunsthandwerk zu beobachten ist. Hauptmotive sind aus der Bildmitte entfernt und erscheinen in einer Ecke oder am Rand; oft sind sie angeschnitten, d.h. nur ein Teil des dargestellten Motivs ist sichtbar; das Übrige wird vom Bildrand begrenzt. Ein damit in Zusammenhang stehendes Stilmittel der Japaner ist der extreme Ausschnitt beispielsweise in der Form eines Kreises oder Halbkreises, der den Bildgegenstand umschließt¹⁹⁾.

Die Konturlinien und das Fehlen von Schatten bedingen die Flächenwirkung des japanischen Bildes. Diese Gestaltungsweise wie die asymmetrische Bildaufteilung kennzeichnet auch die Malerei von Symbolismus und Jugendstil, zieht man Werke von Bernard und Gauguin, Toulouse-Lautrec, Beardsley oder Klimt in Betracht²⁰⁾. Maßgebend für die Kunst des Art Nouveau wurde überdies das Wellenmotiv, das in japanischen Holzschnitten und im Kunsthandwerk sowohl als eigenständige Darstellung als auch als Ornament auftaucht. Hokusais Farbenholzschnitt "Die Woge" aus der Folge "36 Ansichten des Fuji" kann als Prototyp dieses Bewegungsmotivs gelten²¹⁾.

Da für den Schmuck als überwiegend dreidimensionales Gebilde nicht alle Gestaltungsprinzipien der Flächenkunst wirksam sind, wurden nur diejenigen angegeben, die auch im Schmuck zu beobachten sind. Einige Beispiele werden dies belegen. In einem aus drei einzelnen rechteckigen Platten bestehenden Halsschmuck (plaque de collier) stellt Gaillard Mistelzweige nach japanischer Manier dar²²⁾. Die Komposition ist so angelegt, daß die nachstehenden Prinzipien berücksichtigt sind: Asymmetrie, diagonal verlaufender Bildaufbau, Dezentralisierung des Motivs, Flächenwirkung, extremer Ausschnitt. Obwohl keine Angaben zum Material vorliegen, ist der Oberflächenbehandlung zu entnehmen, daß es sich um eine Emailarbeit handelt. Auf der linken Platte liegt der Schwerpunkt unten

als Auftakt: zwei Beeren sind mit Blattwerk verbunden, ein Blatt erstreckt sich bis zum rechten oberen Bildrand, ein anderes liegt quer und schafft die Verbindung zur mittleren etwa dreimal so großen Bildplatte. Dort ist das Hauptmotiv, sechs von den länglichen Blättern umgebene Beeren, in der linken unteren Bildhälfte angeordnet, eine Beere in der rechten oberen Ecke sowie einige nach rechts weisende Blätter geben das Gegengewicht; in der rechtsseitigen wiederum kleineren Platte bleibt das untere Bild-drittel frei, in der Mitte sind zwei Beeren, und das spar-same Blattwerk verteilt sich im oberen Bildraum als "Ab-schluß". Die Blätter werden durch die äußere Begrenzung der Platten abgeschnitten, die Gesamtkomposition zeigt einen diagonalen Grundverlauf von links unten nach rechts oben, der von leichten Gegengewichten abgefangen wird.

Eine ähnlich flächenhafte Konzeption, die vom Schema der Vergitterung geprägt ist, zeigt sich in einem Collier Laliques, das aus einer gebogenen Zierplatte mit sechzehn-reihiger Perlenkette besteht (Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, Inv.Nr. 1900.449). Sie ist aus mattem, violetter Goldzellenschmelz und dunkelgrünem Grubenemail gearbeitet und stellt fliegende Schwalben im Schilf dar. Die Schilf-rohre sind wie ein zartes Gitter vor die Vögel mit den ausgebreiteten Schwingen gesetzt. Die Bildaufteilung ist asymmetrisch, die Darstellung auf ein extremes Detail beschränkt, das durch den rechten Plattenrand "angeschnitten" wird. Auch das Motiv entspricht japanischen Vorbildern, wie sie etwa auf Schwertstichblättern, Lackdosen oder den mit Kakemono bezeichneten langen Bildrollen aus Seide oder Papier vorkommen²³⁾.

Zwei silberne teilvergoldete Gürtelschließen des französischen Juweliers Charles Boutet de Monvel aus dem Österreichischen Museum für angewandte Kunst in Wien sind weitere Beispiele für motivische Übernahmen (Inv.Nrn. F.S.I. 643,644). In den Stücken ist je ein herabschwebender Reiher dargestellt, dessen Gestalt in die Zweckform eingebunden ist. Im oberen

zeichnet. Der Kenner fernöstlicher Kunst und Gründer des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, Justus Brinkmann, schrieb 1889 in "Le Japon artistique", daß die Verbindung zwischen poetischer Tradition und modernem Kunsthandwerk in Japan so eng sei, daß ihre Themen immer wieder in Musterzeichnungen, Lackdosen und -kästen, Schwertzieraten, in Keramik, Stoffdekor und anderen Bereichen der Kunst wiederauflebten²⁸⁾. Die altjapanischen Gedichte seien ein dem Künstler vertrautes Allgemeingut. Zu den beliebtesten Motiven zähle beispielsweise die Lotosblüte. Brinkmann gibt daraufhin einige Zeilen des Dichters Kokinshifu in französischer Übersetzung wieder²⁹⁾:

"O calice du Lotus, je rêvais que l'immense
Terre ne contient rien de plus pur que toi,
rien de plus fidèle ! Je comprends que
lorsque une goutte de rosée roule sur toi,
on l'estime comme un bijou sans prix."

Erklärend fügt Brinkmann hinzu, daß die Lotosblüte (frz. nymphéa, nénuphar = See-oder Teichrose), deren Stengel in den dunklen Tiefen des Teiches wurzele, nach buddhistischer Auffassung Sinnbild der menschlichen Seele sei; von den irdischen Leidenschaften gereinigt, wende sie sich dem Göttlichen Licht zu. Das Lotos-Motiv wurde von den Juwelieren um 1900 auf den Schmuck übertragen, wie eine 13 Emailbrosche aus dem Hause Marret Frères zeigt³⁰⁾. Ein Teich mit Lotosblüten und schwertblättrigen Wasserpflanzen im Hintergrund wird von einer wellenförmigen Goldfassung umrahmt, an deren unterem Rand drei Perlen herabhängen. Das Motiv wurde in Frankreich auch literarisch ausgewertet: in Ary Renans Gedicht mit dem Titel "Extrême-Orient", werden Mond und weiße Seerose miteinander in Zusammenhang gebracht. Die Blume ist hier im symbolistischen Sinn umgedeutet: in ihrer die Sinne betörenden Blässe treibt sie auf dem "schlafenden Wasser", das im Licht des Mondes silbern erscheint und birgt in ihrer offenen Krone Tränen³¹⁾.

Ebenfalls in Verbindung mit dem fahlen Licht des Mondes steht die Seerose in Robert de Montesquiou's Gedicht mit

dem Titel "Décor", das in den Sammelband "Les Chauves-Souris" aufgenommen ist³²⁾.

"Les Japonais aiment la lune,
C'est leur grasse et blafarde amie;
Tous leurs bibelots l'ont sur l'une
Ou l'autre face endormie.

C'est le nénuphar lumineux
Qui fleurit sur le lac céleste,
Et qui laisse tomber en eux
Son pétale d'argent qui reste ..."

Alle genannten Dichter - Kokinshifu, Renan und Montesquiou - assoziieren die Lotosblume mit Schmuck oder Metall.

Der Japaner empfindet den Tautropfen in ihrer Krone als ein "Juwel ohne Preis", Renan sieht das Wasser in silbernem Schimmer, für Montesquiou ist ein Blütenblatt der "strahlenden Seerose", die auf dem "himmlischen See" ihr blühendes Leben entfaltet, aus Silber. Daß die Juweliere der Jahrhundertwende durch derartige, von Dichtern entworfene Bilder zu ähnlichen Darstellungen angeregt wurden, liegt auf der Hand.

Außer dem Lotos ist auch die Schwertlilie oder Iris eine in Japan häufig dargestellte Blume, die den Frühling versinnbildlicht. Aufgrund ihres biegsamen Schaftes und ihrer lappenförmigen Petalen wurde sie in die organische Ornamentik des Art Nouveau einbezogen - gleich der Seerose auch als Attribut der Frau³³⁾.

Auf die Poesie der japanischen Pflanzen- und Tierdarstellungen wurde von Georges Bousquet anläßlich der Pariser Weltausstellung von 1878 hingewiesen. Bekräftigt wurde dies von Richard Graul, dessen Schrift "Ostasiatische Kunst und ihr Einfluß auf Europa" 1906 erschien,³⁴⁾ obwohl er im Impressionismus der Japaner einen gewissen Mangel an Beseelung feststellt und die "Idealität und Geistigkeit" der älteren höfischen, religiösen und aristokratischen Kunst Japans vermißt.

Lange Zeit betrachtete die französische Öffentlichkeit Théophile Gautiers Tochter Judith als führende Interpretin ostasiatischer Literatur. Sie hatte den Fernen Osten zwar

nie bereist, aber wie ihr Vater zahlreiche Bücher darüber gelesen und Chinesisch glernt. Ihr 1867 publiziertes Livre de Jade bestand aus der Übersetzung alter und neuer chinesischer Dichtkunst in rhythmische Prosa³⁵⁾. 1885 erschienen die "Poèmes de la Libellule", über achtzig japanische Gedichte in französischer Sprache, die von dem Japaner Yamamoto illustriert waren³⁶⁾. Die Libelle und andere der japanischen Kunst geläufige Insekten wie Heuschrecke, Käfer und Schmetterling erscheinen als Dekor auf kunstgewerblichen Gegenständen des Jugendstils in unzähligen Variationen. Ihre ganze Vielfalt fächert Joseph Gauthier in einem reich illustrierten Aufsatz der Zeitschrift "L'Art décoratif" in der Form von Ornamentvorlagen auf. Für ihn gelten die Japaner als hervorragende Interpreten von Naturmotiven; sie seien auch die Lehrmeister der europäischen Juweliere gewesen³⁷⁾.

14 Als Beispiel aus dem Schmuck sei ein 1904 entstandener Anhänger Philippe Wolfers' mit der Bezeichnung "Grande libellule" angeführt (Slg. Marcel Wolfers, Vieux-Sart)³⁸⁾. Der in Wolfers' Liste unter der Nr. 147 als Einzelstück ausgewiesene Anhänger vereinigt in sich Email und fünf verschiedene Edelsteinarten. Den Kopf bildet ein Regenbogenquarz (pierre d'iris), die Augen bestehen aus Rubinen, während die Fühler am äußeren Ende je mit zehn kleinen Brillanten besetzt sind. Die in Blau, Rot und Grün schimmernden Flügel aus transluzidem Email sind mit je siebzehn Brillanten in abnehmender Größe versehen; auch dort, wo sich die Flügel teilen, finden sich Brillanten. Der Leib aus Gold trägt vier Rubine und endet in einem dreieckig gefaßten mexikanischen Opal; er ist beweglich. In ihrer überreichen Farbigkeit entspricht diese Libelle nicht dem Naturvorbild, evoziert jedoch die Vorstellung vom in der Sonne durch Lichtbrechungen und Reflexe schillernden Wasserinsekt.

Nicht nur die von Natur aus reizvollen Tiere beherrschen die Motivwelt der japanischen Kleinkunst, sondern auch monströse Geschöpfe. In einem Eintrag der Goncourt vom

8.1.1866 heißt es ³⁹⁾:

"L'imagination du monstre, de l'animalité chimérique, l'art de peindre des peurs qui s'approchent de l'homme, le jour, avec le féroce et le reptile, la nuit, avec les apparitions troubles; la faculté de figurer et d'incarner ces paniques de la vision et de l'illusion dans des formes et des constructions d'êtres membrés, articulés, presque viables - c'est le génie du Japon ... Au Japon, le monstre est partout. C'est le Décor et presque le mobilier de la maison".

Auch die französischen Juweliere scheuten nicht vor monströsen Darstellungen zurück. Dies belegt ein kritischer Aufsatz in der Revue de la bijouterie ... (RBJO), der den Vorwurf erhebt, es werde zu viel Gebrauch von Furien, abstoßenden Spinnen, Tintenfischen, Krabben gemacht.⁴⁰⁾

Tatsächlich sind hingegen solche Versuche selten unternommen worden, und wenn sich ein Juwelier zu einem abstoßenden Bildmotiv entschloß, so gestaltete er es verfremdend mit den schmuckspezifischen Materialien zum ästhetischen Objekt. Ein Beispiel ist Wolfers' große

15

Gürtelschnalle "Flirt" (Slg. Maxime Feldheim-Wolfers, ⁴¹⁾Brüssel): Ein Taschenkrebs hält in seinen Scheren die

ornamentalisierten Fühler einer Garnele. Die in unserer Abbildung gezeigte Replik eines Einzelexemplars aus vergoldetem Silber ist ziseliert und mit einem Amethysten als Rückenschild des Krebses versehen. Der Bezug zu einem Stichblatt aus dem Pariser Museum für angewandte Kunst ist

16

unschwer zu erkennen (MAD, Inv.Nr. 25407). Eine mögliche Anregung für dieses Motiv aus der symbolistischen Literatur wäre eine Passage in Jules Laforgue's "Moralité légendaire Salomé": hier bildet ein Aquarium das Prunkstück des Herodespalastes. Vordriede, der die dunkle Welt des Aquariums als Bild der Seele deutet, gibt eine für das be-⁴²⁾handelte Motiv interessante Textstelle wieder:

"Das Aquarium ! Ah ! das Aquarium, das kann sich sehen lassen ! ... Ein Labyrinth von Grotten rechts, links Tiefseeheimatländer mit ihren Abteilungen leuchtender gläserner Schächte. Heideländer mit Hünengräbern, die mit schleimigen Juwelen inkrustiert sind. Zirkusbauten aus Basaltstufen, wo Krabben in stumpfem und tastendem

Nachtischbehagen sich zu Paaren verhäkeln, Duckmäuser mit kleinen Spaßmacheraugen ..."

Die vorhergehenden Ausführungen sollten die wichtigsten motivischen und formalen Anregungen aus der Kunst des Fernen Ostens, die die Juweliere um 1900 in Paris verarbeiteten, hervorheben, da wir bei den Einzelinterpretationen darauf zurückgreifen. Dabei wird sich erweisen, daß die japanischen Naturmotive symbolistisch umgedeutet werden und zwar nicht nur diejenigen, die wie die Seerose, auch in Japan schon als symbolisch galten. Iris, Libelle, Schmetterling, Fledermaus oder Fisch gewannen im Schmuck der Jahrhundertwende neue Bedeutungen, die sich kaum oder nicht mehr mit fernöstlichen Vorbildern vereinbaren lassen. Auf die Frau bezogen, wurden diese Motive zu Seelenbildern. Das zeigt sich in erster Linie an den literarischen Parallelen, deren historischer Hintergrund im folgenden kursorisch umrissen wird. Damit soll die Gedanken- und Bildwelt des Fin-de-siècle, aus der heraus die Juwelierkunst nur interpretiert werden kann, charakterisiert werden.

B ASPEKTE DES SYMBOLISMUS UND DES JUGENDSTILS

Die Ikonographie der Jugendstilkunst ist stark von den durch Literatur und Malerei des Symbolismus geprägten Vorstellungen bestimmt. Dies betrifft auch die Darstellungen der Juweliere. Es sollen daher im folgenden diejenigen Aspekte summarisch aufgezeigt werden, die für die Bildwelt des Schmucks um 1900 Bedeutung gewannen.

Zuvor ist eine Begriffsklärung erforderlich, da "Jugendstil" und "Symbolismus" aufgrund formaler und ikonographischer Gemeinsamkeiten häufig als identisch gelten¹⁾. Wenn in unserer Untersuchung von Symbol, Symbolik, Symbolismus und Jugendstil die Rede ist, so ist darunter folgendes zu verstehen: Der Begriff "Symbolik" umreißt die allgemeine Tendenz, etwas nicht abbild-, sondern sinnbildhaft darzustellen. Das Erscheinungsbild verhüllt eine teils bekannte, teils verborgene Bedeutung. "Das, was wir Symbol nennen, ist ein Ausdruck, ein Name oder auch ein Bild, das uns im täglichen Leben vertraut sein kann, das aber zusätzlich zu seinem konventionellen Sinn noch besondere Nebenbedeutungen hat... Ein Wort oder ein Bild ist symbolisch, wenn es mehr enthält, als man auf den ersten Blick erkennen kann. Es hat dann einen weiteren unbewußten Aspekt, den man wohl nie ganz genau definieren kann ..." ²⁾ Das Symbol ist eine Konstante, die immer dann in der Kunst auftritt, wenn diese eine starke Beziehung zum Metaphysischen, zu Religion und Magie aufweist.

Der Begriff "Symbolismus" bezeichnet einerseits die literarische Bewegung, die sich mit Jean Moréas' symbolistischem Manifest von 1886 in Frankreich formierte und als deren Hauptvertreter Mallarmé, Rimbaud und Verlaine gelten. Ihr Einfluß auf die Dichtung anderer europäischer Länder darf als bekannt vorausgesetzt werden. D'Annunzio, George, Hofmannsthal, Rilke, Wilde und Yeats seien als wichtigste

Namen genannt. Stefan George, der Ende der achtziger Jahre in engem Kontakt mit dem Pariser Kreis um Mallarmé stand, fiel durch seine Textübertragungen aus dem Französischen, Italienischen und Polnischen eine internationale Vermittlerrolle zu.

Andererseits bestand auch in der Bildenden Kunst eine Richtung, deren Vertreter im weiteren und engeren Sinn zu den Symbolisten zählen, beispielsweise die englischen Präraphaeliten, Gustave Moreau, Auguste Rodin, Maurice Denis, Paul Gauguin, Odilon Redon. Der Symbolismus in Malerei und Plastik kann, muß jedoch nicht literarisch geprägt sein; häufig findet nur die subjektive Vorstellungswelt des Künstlers ihren bildnerischen Ausdruck.

Mit "Jugendstil" oder "Art Nouveau" ist die bildende Kunst der Jahrhundertwende zwischen etwa 1890 und 1910 gemeint³⁾, die, ausgehend von der Erneuerung des Kunstgewerbes, sich durch eine flächig-lineare Bildkonzeption und einen spezifischen ornamentalen Charakter auszeichnet. Das Ornament ist je nach regionaler Ausprägung entweder aus ondulierenden Naturformen, dynamischen Gesten und Bewegungen abgeleitet⁴⁾ und bildet häufig das konstituierende Element eines vegetabilen, animalischen oder figürlichen Bildmotivs symbolischen Charakters oder es ist aus abstrakt-geometrischen Grundformen wie Kreis, Quadrat, Segment, Rechteck, Stabwerk entstanden; dies läßt sich etwa an Werken des Engländers Charles Rennie Mackintosh, des Deutschen Peter Behrens und an Werken der Wiener Werkstätte ablesen.

Während der Art Nouveau die historisierenden Ornamentformen, die das neunzehnte Jahrhundert beherrscht hatten, überwand, suchte der Symbolismus erstarrtes Geistesgut zu neuem Leben zu erwecken, nicht nur auf literarischem Gebiet. Die Symbolisten wandten sich gegen Darstellung der Wirklichkeit, gegen Deklamation, objektive und direkte Beschreibung und vor allem gegen die Dominanz der Vernunft⁵⁾. Überdies waren

ihnen das entstehende Industriezeitalter und der damit verbundene Materialismus, Alltagsmonotonie und ein Bürgertum supekt, das eine beklemmende Moral vertrat. Sie fürchteten das Aufkommen der Massengesellschaft und die so drohende Zerstörung der Persönlichkeit⁶⁾.

Die Symbolisten sahen eine Möglichkeit der Flucht aus der neuen Wirklichkeit, indem sie den schon von Novalis vorgezeichneten "Weg nach innen", zum Unbewußten, Übersinnlichen, suchten. Im Symbol offenbarte sich ihnen eine höhere rational nicht faßbare Wahrheit. Wie vor ihnen Poe, Baudelaire und Gautier wollten sie das Schöne (le Beau) entdecken⁷⁾. Den Zugang zur Seele fanden sie in der mystischen Identifikation mit der Natur, in Traum und Mythos. "J'existe en tout ce qui m'entoure et me pénètre", sagt Verhaeren⁸⁾. Im Gegensatz zu der vom Gefühl (sentiment) bestimmten französischen Romantik, so heißt es in Michauds umfassendem Werk über die dichterische Botschaft des Symbolismus, mußte nun das Gefühl überwunden und die Seele erforscht werden. "L'âme, c'est le mot-clé de l'époque..."⁹⁾. Was Symbolisten mit Romantikern verband, war "alles, was schon im Leben an den Tod gemahnt: die Nachtseite, die Träume, das Unheimliche, Kranke und Abseitige, das Übersinnliche und Somnambule..."¹⁰⁾.

Da die Seele als abstrakter Begriff nicht darstellbar ist, wurde ihr Gestalt verliehen, um sie unmittelbar anschaulich zu machen. Als a n i m a oder a n i m u s, als weibliches Seelenbild des Mannes oder männliches Seelenbild der Frau war sie "gegengeschlechtliche Personifikation des Unbewußten in der Gestalt halb tierischer oder halb göttlicher Wesen"¹¹⁾. In den Darstellungen des Jugendstilschmucks findet sich nahezu ausschließlich die a n i m a; sie ist "femme inspiratrice" des Dichters wie des Künstlers - Muse, Engel oder Dämon.

Nach Mallarmé hat das Symbol die Funktion, einen "état

d'âme", einen "Zustand der Seele" durch Beschwörung oder allmähliche Aufschlüsselung eines bestimmten Gegenstandes aufzuzeigen.¹²⁾ Eine analoge Definition des Symbolbegriffs fand Maurice Denis für die Bildende Kunst. Auch er sah im Symbol - durch eine Harmonie von Formen und Farben - das Mittel zur Darstellung von Seelenzuständen¹³⁾.

Bei Baudelaire, der von Moréas im Manifest als Vorläufer der Symbolisten bezeichnet wird, steht die Symbolwelt in den "Blumen des Bösen" (Les fleurs du mal) unter einem unheilvollen Aspekt. Die dunklen Mächte des Unbewußten suchen den Menschen heim, ängstigen und quälen ihn. Die Traumata, die sich unter der Herrschaft einer bürgerlichen Moral aufstauen, suchen sich zu befreien. Gautier spricht im Vorwort zu der ihm gewidmeten Ausgabe der "Fleurs" von 1868 von einem verfeinerten kunst- und geistreichen Dekadenzstil, der Pessimismus und Lebensüberdruß einer zu Ende gehenden Epoche zum Ausdruck bringe¹⁴⁾. Die Décadents verwarfen überlieferte Wertvorstellungen und setzten den als natürlich, vernünftig und tugendhaft geltenden Normen artifizielle, irrationale und als amoralisch verworfene entgegen. In diesem Zusammenhang spielte die Erotik um 1900 eine bedeutende Rolle: die Frau wurde zugleich verherrlicht und verteufelt; sie war überirdisches, unerreichbares Traumgeschöpf oder zerstörerische Macht - Beatrice, gute Fee, verspielte Nymphe, aber auch Chimäre, Sphinx, Vampir. Im Kult dieses künstlichen Frauentypus, den Symbolisten und Künstler des Jugendstils in gleichem Maße betrieben, äußerte sich nach Mayer¹⁵⁾ die Angst vor der beginnenden Emanzipation der Frau, vor ihrem Eingriff in das politisch-soziale Leben. Man fürchtete den Verlust des spezifisch Weiblichen, das auf Erotik und Emotion beruht sowie die Entwicklung der Frau zum ratiogelenkten Mannweib ohne Charme.¹⁶⁾ Noch ein anderer Aspekt sollte nicht übersehen werden - die Idealisierung bis dahin als abartig gebrandmarkter sexueller

Anlagen und Verhaltensformen. Analogien zur Kunst des Manierismus drängen sich auf. In Marinos "Adone" von 1623 bilden Natur und Mensch durch die Liebe eine Einheit; die Liebe ist zugleich Erzeugerin und Zerstörerin, ihre Macht wird überall wirksam. Hocke schildert die universale sexuelle Verflechtung des "Adone" bei Mensch, Tier und Pflanze. Die Skala der erotischen Verbindungen umfaßt dort neben den sogenannten normalen Liebenden "homoerotische Paare, narzistische Autisten, Hermaphroditen ..., eine vollständige Galerie sexuellen Verhaltens, in welcher man vergeblich nach Liebe suchen wird, sofern sie nicht 'lasziv' ist"¹⁷⁾.

Eben diese Thematik wurde im Fin-de-siècle erneut beschworen, nachdem sie, wie Praz' Untersuchung über die "schwarze Romantik" belegt, im Verlauf des 19. Jahrhunderts in der Literatur immer wieder aufgetaucht war¹⁸⁾. Das Abnorme wurde mystifiziert, beispielsweise in der Gestalt des Hermaphroditen oder Androgyns. Als engelgleiches, reines Wesen, das zwei Geschlechter in sich vereint und dem die Wollust fremd ist, sieht ihn der Wagnerianer und Rosenkreuzer Josephin Péladan in einem Hymnus¹⁹⁾. Narziss ist Dorian Gray, eine Gestalt, die die Selbstbespiegelung des Jugendstils ideal verkörpert. In der Lyrik Baudelaires, Verlaines oder der Dichterin Renée Vivien wird die gleichgeschlechtliche Liebe melancholisch verherrlicht; Klimt und Rodin stellen Freundsinnenpaare dar, Peter Behrens illustriert das Motiv im Farbenholzschnitt "Der Kuss"²⁰⁾. Ferner werden Eigenschaften des Tieres und der Pflanze auf die Frau übertragen, woraus die grausam-lockenden hybriden Wesen der vielgestaltigen Chimären, der Sphingen und Vampire entstehen - auch sie Personifikationen des komplexen Eros. Im Schmuckschaffen der Zeit nehmen derartige Darstellungen großen Raum ein.

Die erotische Darstellung ist im Art Nouveau nicht Selbstzweck, sondern bringt Unbewußtes zum Ausdruck. Sie muß

auch als Akt der Befreiung von herkömmlicher Moral verstanden werden; die Symbolisten bemächtigten sich des Bereichs der Psychologie.

Seit den achtziger Jahren waren in Europa eine Reihe von psychologischen Werken entstanden, die sich mit Problemen der Sexualität befaßten. Führend auf diesem Gebiet wurden damals Charcot mit seinen Forschungen über Hysterie sowie die Forscher Richard von Krafft-Ebing und Henry Havelock Ellis²¹⁾. Ellis schrieb nach Schmutzler Artikel für Aubrey Beardsley's Zeitschrift "The Savoy"²²⁾. Der französische Symbolist Jules Laforgue stellte sich Dichtung als Psychologie vor²³⁾, sein Zeitgenosse Maurice Rollinat wählte für eine Gedichtsammlung von 1883 den Terminus "Névroses". Er behandelte darin Angstzustände und Halluzinationen baudelaire'scher Prägung.

1901 erschien bereits die "Traumdeutung". Freud hatte erkannt, daß zwischen der normalen und der neurotischen Psyche keine grundsätzlichen, sondern nur quantitative Unterschiede bestehen und daß die meisten Träume Erwachsener sexueller Natur sind. Ferner leitete er einige typische Träume aus literarischen Stoffen her und kam zu dem Schluß, daß der Dichter dank seiner analytischen Begabung auch umgekehrt vorgehen und die Dichtung auf den Traum zurückführen könne²⁴⁾.

Die Erwähnung weniger Schriften mag hier genügen, um die Wechselbeziehung zwischen Psychologie und Kunst schon um 1900 anzudeuten. Daß in diesem Rahmen Okkultismus und Magie eine nicht unwesentliche Rolle spielten, wird ebenfalls nur kurz angeführt. Der Glaube an verborgene Kräfte in Mensch und Natur hatte bekanntlich schon die romantische Literatur beherrscht.

Josephin (Sâr) Péladan, Literat und Wagner-Verehrer, erweckte in Paris den Orden der Rosenkreuzer zu neuem Leben;

die "Société de la Rose-Croix du Temple" setzte sich aus einer Gruppe von jungen Leuten zusammen, die sich zum Katholizismus bekannten und sich mit erheblichem propagandistischem Aufwand um eine Regeneration der okkulten Wissenschaften bemühten. Überdies erhoben sie die Forderung nach der Einheit der Kunst und organisierten Ausstellungen, so 1892 eine "exposition excentrique et bizarre" in der Galerie Durand-Ruel²⁵⁾. Der Rezensent de Fourcaud charakterisierte sie als eine Fantasmagorie, die sich aus literarischen Ideen, aus dem Gedankengut Poes, Baudelaires, Swedenborgs und Eliphas Lévy's, aus den visionären Bildern Gustave Moreaus, aus Whistlerschen Harmonien, Alpträumen Redons und präraphaelitischer Symbolik zusammensetzte.

Wie Baudelaire war auch Richard Wagner eine Schlüsselperson für die Kunst der Jahrhundertwende. Ihm verdankte man die Idee des Gesamtkunstwerks, in dem Malerei, Musik und Dichtung, Bild, Klang und Sprache eine ästhetische Ganzheit bildet.

Im Jahre 1860 fanden in Paris die ersten Konzerte statt, die Auszüge aus den Opern "Der fliegende Holländer", "Lohengrin" und "Tannhäuser" brachten²⁶⁾. Ein Jahr später erschien in der "Revue européenne" Baudelaires Abhandlung "Richard Wagner et Tannhäuser à Paris", die kurz darauf als Buch veröffentlicht wurde. Baudelaire, den die Musik im Innersten berührt hatte, brachte sie in Beziehung zur Poesie mit den Worten²⁷⁾:

"... ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son ne pût pas suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent pas donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées; les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité..."

Gegen Ende des Jahrhunderts gewann Wagner zunehmenden Einfluß auf die Symbolisten. Seine theoretischen Schriften und die Opern-Libretti wurden ins Französische übertragen.

1885, zwei Jahre nach seinem Tode, erschien die "Revue Wagnerienne", eine Zeitschrift, die über Musikkritik hinaus auch andere kulturelle Beiträge brachte und die sich für die Symbolisten zu einem leitenden Publikationsorgan entwickelte²⁸⁾.

Der "Allzusammenhang" der Dinge, der sich im Gesamtkunstwerk manifestiert, wird nach Rasch auch in der Malerei des Nachimpressionismus und des Jugendstils offenbar. Das künstlerische Mittel, mit dem "Übergang, Berührung, Verschmelzung" als "Grunderfahrung" veranschaulicht werde, sei die Flächengestaltung, die als grundlegendes Prinzip der Malerei um 1890 gegolten habe. Rasch führt als wesentlichen Impuls für diese Auffassung die dem japanischen Holzschnitt innewohnenden Formprinzipien an. Analog zu Baudelaires oben zitierter Erkenntnis von der komplexen und unteilbaren Totalität der Welt heißt es bei Rasch: "Die Flächenordnung ist ein Mittel, jenen Zusammenhang der Dinge, die totale Einheit spürbar zu machen, die den Grundzug der Weltinterpretation jener Epoche ausmacht"²⁹⁾.

Ein weiterer maßgebender Einfluß auf die Bildwelt des Jugendstils ist der 1848 gegründeten Bruderschaft der Präraphaeliten zuzuschreiben³⁰⁾. Zu den Gründungsmitgliedern zählten Dante Gabriel Rossetti, Holman Hunt und John Everett Millais; später schloß sich Edward Burne-Jones ihnen an. Ihr Werk ist von religiöser Thematik, aber auch von mythischen Stoffen durchdrungen. William Blake galt als ihr Vorläufer-als Maler, Kupferstecher, Dichter und Mystiker eine jener im 19. Jahrhundert nicht seltenen Doppelbegabungen; auch Rossetti dichtete und flocht in manche seiner Gemälde Gedichte ein. Blakes Kunst hatte symbolischen Charakter. Seine Illustrationen zu Legenden des Alten und des Neuen Testaments, zu Dantes "Divina Commedia", Chaucers "Canterbury Tales", Miltons "Paradise Lost", und zu Shakespeare-Dramen fächern eine Reihe von Bildinhalten auf, die die enge Ver-

knüpfung von Bild und Wort bereits vorwegnehmen. Die geschmeidigen Gestalten seiner Bilder sowie die flächenhafte Konzeption seiner Darstellungen machten ihn zum Vorbild für die Künstler des Art Nouveau. Allerdings nicht bereits zu Lebzeiten, sondern erst durch die Präraphaeliten wurde dem "painter-poet" die Anerkennung zuteil, die ihm zukam. Als Vermittler für den Jugendstil trat der wie Burne-Jones von Botticelli beeinflusste Maler und Kunstgewerbler Walter Crane, der sich erst spät der Künstlergruppe angeschlossen hatte, auf³¹⁾.

Auch in der religiös-legendären Bildwelt der Präraphaeliten spielt die Frau eine dominierende Rolle. Sie erscheint als schmale Mädchengestalt mit großen ausdrucksvollen Augen und vollen roten Lippen. In den Bildern von 1852 bis 1862 beruft sich Rossetti stets auf dasselbe Modell-Elizabeth Siddal, seine spätere Frau, die diesen sensibel-expressiven Typus ideal verkörperte. Khnopff und Klimt gestalteten ihn in abgewandelter Form, bei Beardsley nahm er in der Gestalt der Salomé einen dämonischen Charakter an.

Algernon Charles Swinburne, der Bewunderer Baudelaires, stand in engem Kontakt mit der Malergruppe. Seine 1866 erschienenen "Poems and Ballads" hatten dem neuen "aesthetic movement" zum Aufschwung verholfen, sein Drama "The Queen Mother" war Rossetti, die Dichtung "Laus Veneris" Burne-Jones gewidmet. Dieser gab dann einem seiner Bilder denselben Titel³²⁾.

Über die Rezeption der Präraphaeliten in Frankreich berichtet Lethève 1959 in der Gazette des Beaux-Arts³³⁾. Er stellt fest, daß sie in Frankreich mehr Einfluß auf die dekorative Kunst und auf das Schrifttum ausgeübt haben als auf die Malerei - eine These, die überprüft werden müßte. Die erste größere Ausstellung ihrer Bilder fand anlässlich der Weltausstellung von 1878 in Paris statt, eine andere 1882/83 in der Galerie Georges Petit, die

von Robert de Montesquiou und Huysmans besucht wurde. Der letztere erwähnt die Bilder der Präraphaeliten in "A rebours" und reiht sie in den Bereich des speziellen Geschmacks von Des Esseintes ein³⁴⁾. Nach Lethève war Burne-Jones ihr populärster Vertreter in Frankreich. Trotz zahlreicher Ausstellungen sei der Malergruppe auf dem Festland jedoch nicht uneingeschränkter Erfolg beschieden gewesen³⁵⁾.

Im vorliegenden Kapitel wurde versucht, einige wichtige Aspekte des Symbolismus und des Jugendstils zu skizzieren, um die geistige Situation aufzuzeigen, der die in Schmuck übertragenen Bildvorstellungen entwachsen. Bei der Untersuchung der einzelnen Typen in Abschnitt D I - VI beziehen wir uns auf unsere Ausführungen, um sie dort zu vertiefen und zu konkretisieren. Im übrigen sei auf die grundlegenden Arbeiten von Hofstätter, Hönnighausen, Madsen, Michaud Schmalenbach, Schmutzler und Vordtriede verwiesen.

Das folgende Kapitel gibt einen Einblick in die disparaten Vorstellungen, die die Autoren des Symbolismus mit der okkulten Bedeutung von Edelsteinen und Farben verbanden. Sie schlugen sich auch in der führenden Pariser Schmuckzeitschrift, in der von 1900 bis 1904 erschienenen "Revue de la Bijouterie, Joaillerie et Orfèvrerie" nieder und verweisen auf den engen Zusammenhang zwischen Literatur und Juwelierkunst.

In Gedicht, Erzählung, Roman oder Drama bezogen sich die Autoren des Symbolismus wie schon die Romantiker auf Mineralien und Farben zur Schilderung von Sinneseindrücken, benutzten sie als ornamentale Stilmittel oder versahen sie mit symbolischen Bedeutungen. In erster Linie war davon die Darstellung der Frau betroffen: von der trügerischen Pracht der Preziosen sind Salambô, Salome, Herodias, Theodora, göttliche und halb-göttliche Wesen umgeben und werden so zu kostbaren unantastbaren Geschöpfen oder zu grausam-herzlosen Idolen.

Michaud spricht in diesem Zusammenhang von einer "alchimie verbale", vom "mot évocateur", dem suggerierenden Wort¹⁾. Praz nennt das - übrigens internationale-Phänomen "Juwelenmalerei", das sowohl in der Literatur als auch in der Malerei, beispielsweise bei Moreau und den englischen Präraphaeliten auftaucht²⁾. Für den Jugendstil wäre Klimt hervorzuheben. Fehr und Hönnighausen weisen Juwelenmalerei in der englischen Literatur der Spätromantik nach³⁾. Auf das Erscheinen der Standardwerke von H. Emanuel und C.W.King im Jahre 1865, die sich mit der kulturgeschichtlichen und magischen Bedeutung der Edelsteine befassen, führt Hönnighausen die Verwendung von Schmuckmaterialien im Werk Christina Rossettis zurück⁴⁾. In Wilde's "Dorian Gray" werden Edelsteine zu Zeichen eines überfeinerten dekadenten Lebensstils des Titelhelden. Als Dorian das mit Huysman's Roman "A rebours" identische "yellow book" zur Hand nimmt, bewundert er dessen sonderbaren "Juwelenstil"⁵⁾. Er legt selbst eine Sammlung von Edelsteinen an und entdeckt dabei exotische und alchemistische Erzählungen, die ihn die Magie der Mineralien lehren⁶⁾.

Auch in der deutschsprachigen Dichtung gewann die Symbolik der Edelsteine wie die Tätigkeit des Goldschmiedes und Kunst-

gewerblers vor allem bei George, Hofmannsthal und Rilke an Bedeutung⁷⁾.

Die Häufung von Geschmeiden in der Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts ist von den heterogensten Vorstellungen bestimmt, die sich teils an die Lapidarienüberlieferung halten, teils von subjektiven Empfindungen der Dichter geprägt werden. Es ist somit kaum möglich, verbindliche Interpretationen zu finden, sofern die Dichter nicht selbst die intendierte Symbolik eines oder mehrerer Edelsteine andeuten. Auch die Interpretationen in den Steinbüchern der Antike und des Mittelalters weichen bereits stark voneinander ab.

In den Augen Victor Hugos wurde der Juwelier zur bewundernswürdigen Persönlichkeit. Hugo identifizierte ihn mit dem Dichter. In der bekannten Laudatio auf den legendären Froment-Meurice, die auch in einer Nummer der "Revue de la Bijouterie" abgedruckt wurde, heißt es:⁸⁾

Nous sommes frères: la fleur
Par deux arts peut être faite.
Le poète est ciseleur;
Le ciseleur est poète.

Auch Gautier sah im bereits zitierten Nachruf Beziehungen der Goldschmiedekunst zur Poesie und zu anderen Künsten: "Dans ce groupe éclatant de poètes, de peintres, de sculpteurs, de musiciens, Froment-Meurice, et c'est un grand honneur, sera l'orfèvre; il cisèle l'idée que cette forte génération a chantée, peinte, sculptée, modelée ..!"⁹⁾ Einer 1852 erschienenen Gedichtsammlung gab Gautier den Titel "Emaux et Camées"; sie wurde 1903 neu aufgelegt und mit Jugendstilillustrationen versehen. Den Reim und "Marmor, Onyx, Email" hielt der Dichter für gleich widerstandsfähig und die Zeiten überdauernd¹⁰⁾.

Zu den einst verbotenen Gedichten Baudelaires zählt "Das Geschmeide" (Les bijoux). Die "Funkelwelt aus Steinen und Metallen" erscheint hier als Attribut des Weibes, das

"schmeichelnder als böse Engel" den Mann umgarnt¹¹⁾.
Juwelenprunk und Grausamkeit mischen sich auch in Flauberts
historischem Roman "Salammbô".

In fast jeder Nummer der von 1900 bis 1904 erschienenen
Zeitschrift "Revue de la bijouterie ... (RBJO) sind Edel-
steine Gegenstand von Gedichten. Hierbei handelt es sich
vorwiegend um Zwiegespräche zwischen einem Dichter und
dem personifizierten Stein. Jules Dagron war der Autor,
der sich nicht immer glücklich bemühte, den Steinen sprechen-
de Gestalt zu verleihen. Immerhin liefert er uns einige
Zeugnisse über die komplexe Edelsteinsymbolik des Fin-de-
Siècle. Sogar das Email fand literarische Beachtung.
José-Maria de Hérédia verfaßte beispielsweise ein Sonett
mit dem Titel "Email"¹²⁾. Darin sind bestimmte Tier- und
Figurenmotive angesprochen, denen durch die Bearbeitung in
Email Gestalt verliehen wird. In einem anderen Gedicht
"Rêves d'email"¹³⁾ träumt der Dichter, er male in Email
die monströse Gestaltenwelt der Mythologie - Kentauren,
Pan, Sphinx, Chimäre, Pegasus, Chrysaor, Achill, Penthesi-
lea, Orpheus, Herakles . Es sind dies Motive, die sowohl
den Symbolisten als auch den Juwelieren geläufig waren.

Im Kontext den Strophen Baudelaires verwandt ist Pierre
Louÿs' Prosagedicht "Les bijoux"¹⁴⁾. Darin erscheint eine
Frau, deren Körper mit Gold- und Silberschmuck bedeckt
ist. Auf ihrem silbernen Gürtel sind die Worte eingraviert:
"Aime-moi éternellement; mais ne sois pas affligé si je
te trompe trois fois par jour". Auch hier wird die erotische
Macht der mit Geschmeiden behafteten Frau beschworen.
In dem Sammelband "Astarté" desselben Autors sind drei
weitere Gedichte über Frauen enthalten, die den Titel
"Emaux sur or et sur argent" tragen¹⁵⁾.

Außer den profanen verbanden sich auch christliche Vor-
stellungen mit den Edelsteinen. Sie sind in erster Linie
auf Lapidarien des Mittelalters zurückzuführen. Dafür gibt

es konkrete Anhaltspunkte. 1882 publizierte Pannier in Paris eine Zusammenstellung verschiedener Lapidarien¹⁶⁾. Sie enthält beispielsweise Abhandlungen wie "Li non des douze pierres", "La signification des douze pierres"¹⁷⁾, "Des pierres dont sains Jehans parole en l'apocalypse"¹⁸⁾. In der letztgenannten sind die der Johannesvision vom himmlischen Jerusalem entsprechenden Steine der Reihe nach aufgeführt: Jaspis (jaspe), Saphir (saphyr), Chalcedon (calcydoine), Smaragd (esmeraude), Sardonyx (sardoine), Sarder (sarde), Chrysolith (grysolite), Beryll (beryl), Topas (thopasce), Chrysopras (grysopas), Hyazinth (jacinte) und Amethyst (amethyste). In der Apokalypse wie bei Pannier sind diese Steine nur aufgezählt, ohne daß ihnen spezielle Bedeutungen unterlegt sind.

Robert de Montesquiou scheint sich jedoch die anderen beiden "Hymnen" zum Vorbild genommen zu haben, in denen zum Teil zwar andere Steine genannt sind, die aber interpretiert werden. Denn auch Montesquiou bezeichnet ein Gedicht in der Sammlung "Les Paons" mit "L'hymne des douze pierres"¹⁹⁾. Jedem einzelnen Stein wird, in der Reihenfolge unmittelbar dem Bibeltext analog, eine christliche Tugend oder eine mystische Bedeutung zugeschrieben. So ist Jaspis der Garant unumstößlichen Christenglaubens, der Smaragd Zeichen der Wahrheitsliebe und Frömmigkeit, während der Sarder ein Symbol des Kreuzmysteriums ist, Hyazinth die "sanfte Seele als Schwester der Engel", u.s.f.

Auch Okkultismus bestimmt die Edelsteinsymbolik um 1900. Davon zeugt ein Sonett Henri de Régniers, das von Stefan George ins Deutsche übertragen wurde und daher in dieser Fassung zitiert wird:

"Im alten buch geziert mit krallenschlössern
 Hab ich begierig nach der zauberweisheit
 Den geist und allen willen eingesetzt
 Um der juwelen manche kraft zu lernen.

Smaragde helfen zwillinge gebären,
 Rubin macht keusch und hält die lüste fort,

Der amethyst das auge fleissger nächte,
Und demant bricht das gift und böses wort.

Ich tötete an seinem tisch den meister,
Als kymopha er schnitzte und gagat
Ein wirksam mittel gegen zaubereien.

Die steine hab ich dir gestohlen, Holde !
Und tat an meine hand sein vorrecht kennend²⁰⁾
Den chrysolith der von dem wahnsinn heilt.

Von jeher wurde nicht nur Religion und Alchemie mit den Edelsteinen in Zusammenhang gebracht, sondern auch Mythologie und Astrologie, zumal wenn sie bestimmte Darstellungen in der Form des Kameos oder Intaglios aufwiesen. Die astrologische Praxis kennt die auf die jeweiligen Planeten oder Tierkreiszeichen bezogenen Steine und Metalle, die für den Träger gute oder schlechte Einflüsse bedeuten.²¹⁾ 1893 erschien in der Revue de l'art chrétien eine Artikelserie, deren Verfasser, Fernand de Mély, sich mit der Rolle der Gemmen und ihrer okkulten Bedeutung im Mittelalter befaßte. Im letzten Teil der Serie sind Auszüge aus spanischen und französischen Lapidarien in der Originalfassung wiedergegeben, die als Anleitungen für den Gemmenschneider und Juwelier zu verstehen sind.²²⁾ Inwieweit sich die Schmuckkünstler um 1900 an das nahezu unüberschaubare Lapidarienmaterial gehalten haben, ist nicht nachzuprüfen, da sich die Symbolisten unter ihnen nicht nach festgelegten Bedeutungen richteten, sondern eine wechselnde Symbolik bevorzugten. Dies wird die Analyse der einzelnen Schmuckstücke erweisen. Es ist zwar zu beobachten, daß bestimmte Materialien für bestimmte Darstellungen charakteristisch sind - beispielsweise Silber, Bergkristall oder weißer Achat für das Motiv des schlafenden oder träumenden Mädchens - doch ist hier eher die Farbe Weiß als der Stein als Symbolträger maßgebend.

In bezug auf die magische Bedeutung der Edelsteine verdient der O p a l besondere Beachtung, da sich Dichter und

und Juweliere um 1900 gleichermaßen seinem Zauber nicht entziehen konnten. Lalique und Wolfers benutzten den Stein sehr häufig, verarbeiteten vor allem Platten und Krusten (plaque, croûte d'opale). Nach Plinius vereinigen sich in ihm die Eigenschaften aller Edelsteine: "Das Glühen des Karbunkels, der Purpur des Amethyst, das Gold des Topas, das Meergrün des Smaragds und das Himmelblau des Saphirs. Aber gerade das Irisieren macht ihn dem Volksglauben verdächtig, und sein Schimmern bedeutet Tränen." Es wird ihm die verderbliche Kraft des bösen Blicks zugeschrieben: er bringt Krankheit und Unglück, setzt Liebe in Haß um, schafft Unfrieden zwischen Familienmitgliedern und Freunden und verführt seine Träger zu sexuellen Ausschweifungen²³⁾.

Die Unsicherheit hinsichtlich der Wirkung des Opals auf seinen Träger war auch um 1900 noch nicht aus dem Volksglauben verschwunden. Montesquiou spricht in seinem Aufsatz über Lalique vom milchigen Opal, der für viele gleich der Pfauenfeder sei, vor der man sich hüten müsse²⁴⁾.

In der Revue de la bijouterie ... findet sich ein Lalique gewidmetes Gedicht in Dialogform mit dem Titel "L'Opale"²⁵⁾.

Es geht dort um die nie verstummende Frage, ob der in allen Regenbogenfarben schimmernde Stein dem Menschen Unglück bringe oder nicht. Der - personifiziert verstandene - Stein antwortet dem Dichter, man tue ihm Unrecht, und er lehne den alten Glauben an seine dämonische Macht ab, denn er habe gekrönten Häuptern, darunter Diane de Poitiers, Glück gebracht. Zuversichtlich bedeutet er dem zweifelnden Gesprächspartner:

"Aujourd'hui mon exilé paraît être à son terme,
La superstition contre moi tient moins ferme.
Des artistes hardis et de haute valeur
Ont combattu pour moi, la pierre de malheur !

...

Que de nouveau je vais être mise en honneur,
Et que, comme autrefois, je porterai bonheur !

Die treuherzige Beteuerung hat jedoch nicht dazu geführt,

die traditionellen Zweifel zu beheben. Eine eindeutige Bestimmung des Steins als Glücksbringer hätte der Einstellung der Symbolisten, sich zwiespältiger und mehrdeutiger Motive zu bedienen, nicht entsprochen. Dies war nicht nur in Frankreich der Fall.

Der englische Dichter Arthur Symonds charakterisiert den Opal als Sinnbild der abgründigen Seele²⁶⁾. Eine um 1906 veröffentlichte Erzählung Gustav Meyrinks schildert eine grausige Begebenheit, die sich während einer Expedition in Indien ereignet. Die Augen zweier gewaltsam umgekommener Expeditionsteilnehmer versteinern sich zu Opalen. Von einem Brahmanen erfährt der Erzähler, daß alle indischen Opale auf die gleiche Weise durch eine Art des Wortzaubers entstehen. Ihrem Träger bringen sie stets Unglück, da sie der Göttin Dhurga, "der Vernichterin alles Organischen", als Opfergaben vorbehalten seien²⁷⁾.

Montesquiou hat die besondere Beziehung eines Juweliers - er spielt offensichtlich auf Lalique an - zum Opal in einem Gedicht der Sammlung "Les Paons" angesprochen²⁸⁾:

Je sais un bijoutier amoureux des opales.
En vain le tenterait le plus pur diamant,
Il ne cisèlera que la gemme aux feux pâles
Dont l'irisation l'a choisi pour amant.

...

Et le joaillier fol en butte au maléfice
Qui réside en l'opale ignore son malheur:
Fasciné de reflets, envouté de couleur,
Il poursuit longuement son délicat office.

...

Et le joaillier meurt sur sa troublante opale
Que nul ne lui dispute et dont le feu moqueur
Lui miniaturise, à ce Sardanapale,
Le cristallin bûcher qui consume son cœur !

Der Juwelier ist behext vom Zauber des fluchbeladenen Steins. Er spürt dessen bedrohliche Ausstrahlung, das "feu moqueur", nicht und bearbeitet ihn in immer neuen Variationen, bis er "an diesem Sardanapal" stirbt.

Anhand der vorausgegangenen Beispiele wird deutlich,

daß der Kult der Preziosen in der Literatur des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts stark ausgeprägt ist. Zahlreiche weitere Anhaltspunkte hierfür finden sich bei der Untersuchung der einzelnen Bildtypen und ihrer literarischen Parallelen. In einem Wort des Dichters Ernest Hello, das Montesquiou als Motto über die "Paons" setzte, ist das Wesen dieses Kultes kurz erfaßt : "L'attrait qu'exerce sur nous la pierre précieuse est une des formes de l'amour de l'homme pour le feu."

Auch den F a r b e n wurden in Literatur und Kunst zum Teil von der Tradition ausgehende, zum Teil neue Bedeutungen zugewiesen. In der Kunst des Art Nouveau ist das Kolorit vorwiegend gedämpft, selten auffallend intensiv, wie auch die vorzugsweise benutzten Edelsteine mehr sanft schimmern als auffallend glänzen. Gold und Silber wurden durch chemische Zusätze gefärbt und mattiert, besonders häufig verwendet wurde Grüngold.

Nach der Überlieferung ist Rot die Farbe der Materie, des Blutes, des Feuers und der Leidenschaft, Blau die Farbe der Treue, der unendlichen Ferne, des Göttlichen und Dämonischen. Gold oder Gelb stehen sowohl für Sonne als Verkörperung des Göttlichen, für Segen und Weisheit als auch für niedrige Triebe und Eigenschaften wie Neid, Haß, Betrug. Grün ist die Farbe der Vegetation, veranschaulicht Frühling und Jugend, im negativen Sinn Tod, Niedertracht, Angst und Mißtrauen. Die Mischfarben treten in der traditionellen Symbolik zurück, mit Ausnahme von Violett, das Buße, Schmerz und Grausamkeit versinnbildlicht und Braun, das die Beziehung zum Chthonischen, zu Erdentiefe, Zeugung und Tod aufzeigt. Schwarz ist identisch mit dem Bösen, mattes Weiß suggeriert Tod und Leere, wenn es strahlend ist, Glück, Freude, Weisheit, Gerechtigkeit. Es gilt dann auch als Zeichen der Schönheit.

Mit diesen von Kranz gewonnenen Erkenntnissen²⁹⁾ nur in einigen Punkten übereinstimmend sah Oswald Spengler die Symbolik der Farben³⁰⁾:

"Das Blau, ... eine perspektivische Farbe, steht immer in Beziehung zum Dunklen, Lichtlosen, Unwirklichen. Es dringt nicht ein, sondern zieht in die Ferne. Blau und Grün sind transzendente, geistige, unsinnliche Farben ... Gelb und Rot, die antiken Farben, sind die der Materie, der Nähe und der Sprache des Blutes. Rot ist die eigentliche Farbe der Geschlechtlichkeit ..., die des Vordergrundes, auch im sozialen Sinne, also die einer lärmenden Geselligkeit des Marktes und der Volksfeste ... Violett.- ein Rot, das vom Blau überwunden wird - ist die Farbe der Frauen, die nicht mehr fruchtbar sind und der im Zölibat lebenden Priester."

Die Gegenüberstellung erweist, daß - analog zur komplexen Edelsteinsymbolik - eine verbindliche Farbinterpretation bisher nicht möglich ist. Voraussetzung dafür wären Spezialstudien, die sich mit der Rolle von Edelsteinen und Farben in der Literatur des Symbolismus monographisch befassen. Ansätze hierzu liegen vor in der Dissertation Mariannes Kuntzes über Maeterlinck wie in Hatzfelds Untersuchung über das Wesen des französischen Symbolismus³¹⁾. Der Autor zählt die Farben zu den Stilmitteln der Symbolisten. Er betont den subjektiven Aspekt der Farbvorstellungen und stellt anhand von Weiß und Rot im Werk Baudelaires, Verlaines und Maeterlincks die folgenden Beziehungen auf, die wir schematisch wiedergeben:

WEISS

Baudelaire	//	Schnee, Kälte
Verlaine	//	Unschuld, Reinheit, Martyrium
Maeterlinck	//	Blässe, bleiche Seele, matte Lügen, Unbestimmtheit, Ebenen, die "ennui" hervorrufen, schwindende Erinnerung

ROT

Baudelaire	//	Blut, Grausamkeit, monströse Erscheinungen, seelische Wunden
Verlaine	//	Zorn, Erbitterung, Reue
Maeterlinck	//	Haß, Hochmut, Stolz

Generell ist in bezug auf den symbolistischen Jugendstil-

schmuck festzustellen, daß die Farben Blau und Grün, wie das Weiß vorherrschen. An zweiter Stelle folgen Rosa, Gelb, Violett, Rotbraun, leuchtendes Rot ist äußerst selten oder erscheint an untergeordneter Stelle. Weiß ist die Farbe der folgenden damals häufig verwendeten Materialien: Achat, Bergkristall, Brillant, Elfenbein, Milchopal, Perle. Das Blau kommt vor in Saphir, Mondstein, Grün in Chrysoberyll, Chrysopras, Nephrit, Smaragd und Turmalin, Blau-Grün im Türkis und in sog. schwarzen Opalen, Rotbraun in Horn, Jaspis, Karneol, Rosa im Rosenquarz, Gelb in Horn, Bernstein und Topas. Alle genannten Farben, die auch in den gefärbten Glaspasten und in den Emails auftreten, gewinnen in Verbindung mit dem Schmuckmotiv, das als Symbol einen "état d'âme" suggeriert, eine transzendente, immaterielle Bedeutung.

D I P f l a n z e n s y m b o l i k

D I 1 Voraussetzungen

Vegetabile Motive und Ornamente gewannen in der Kunst des Jugendstils, vor allem im Schmuck eine tragende Bedeutung. Unter den Pflanzen gehört die Blume, selbst jene, die zu den bescheidenen Gattungen zählt, zu den anziehendsten Erscheinungen der Natur. Ihre künstlerische Verwertung bot sich an in einer Zeit, die sich einem wahren Kult der Schönheit verschrieben hatte. Zum einen erfüllte sie als selbständiges oder Rapportmotiv eine dekorative Funktion - in Vignette, Zierleiste, Möbeldekor, Tapete, Brosche oder Armband. Zum anderen verkörpert sie in verdichteter Form den Zyklus von Werden, Entfalten und Verblühen und ist daher eng mit dem sich im Menschen vollziehenden Lebensprinzip verbunden. Da sie überdies ideale weibliche Eigenschaften wie Schönheit und Anmut besitzt, wurde sie im Jugendstil zu einem der wichtigsten Symbolträger im Zusammenhang mit der Darstellung der Frau.

Romantische und nachromantische Vorbilder bestimmten die Symbolik der Blume Fin-de-siècle. In Literatur und Kunst der Romantik Ausdruck religiös-mystischer Empfindung, wurde sie gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts zum Sinnbild dämonischer Mächte. Doch auch das Sehnsuchtsideal der "Blauen Blume" erfuhr seine Wiederentdeckung. Den Einfluß, den Novalis auf die französischen Symbolisten ausübte, hat Vordtriede nachgewiesen: Seit 1893 wurden verschiedene Schriften des deutschen Dichters ins Französische übertragen. Drei Jahre später veröffentlichte Maeterlinck eine Übersetzung der "Lehr-linge zu Sais", sowie eine Auswahl aus den Fragmenten. Die "Hymnen an die Nacht" erschienen kurz danach. Am Ende der

neunziger Jahre besorgten Georges Polti und Paul Morisse eine Übersetzung des "Heinrich von Ofterdingen"¹⁾.

Die romantische Naturmystik wie sie etwa von Brentano, Fouqué, Hoffmann, Novalis, Runge, Schelling, Schlegel oder Tieck verstanden wurde, ging von dem Gedanken aus, daß sich in jedem Ding der Schöpfung der Göttliche Geist offenbare. Es bestand eine tiefe Beziehung zwischen Mensch, Natur und Gott. Die Blume erhielt ihre seit dem Mittelalter verlorene, mit neuer Bedeutung erfüllte sittliche Aufgabe²⁾. Runge, über Tieck zu Jakob Böhme gelangt, hatte sich eingehend mit der Wesensverwandschaft von Natur und Religion beschäftigt³⁾. Auch er verband mit der Blume "innerlich immer einen Sinn, also eine menschliche Gestalt". Erst wenn sich in der Natur das Leben des Menschen widerspiegele, könne die "rechte Landschaft" entstehen⁴⁾.

Die von Blumen umgebene Geliebte zählte zu den bevorzugten Motiven der Symbolisten. Nach Vordriede beriefen sie sich immer wieder auf eine bestimmte Stelle aus den "Lehrlingen zu Sais"⁵⁾: "Blühen nicht wirklich die schönsten Blumen um die Geliebte und freuen sich, sie zu schmücken ? ... - Drückt nicht die ganze Natur so gut wie das Gesicht und die Geberden (sic) , der Puls und die Farben, den Zustand eines jeden der höheren wunderbaren Wesen aus, die wir Menschen nennen ?" In dem berühmten Gedicht hat der durch Nerval's Übertragungen in Frankreich bekannt gewordene Heinrich Heine die Frau mit einer Blume verglichen. Diese bewirkt jedoch eine schmerzliche Empfindung des Dichters. Er betet zu Gott, damit sie so "rein und schön und hold" bleibe, wie sie ihm erscheine. Das Wissen um Schuld und Vergänglichkeit verhindert die ungetrübte Freude an der Schönheit⁶⁾. Das pessimistische Lebensgefühl der Décadents ist in diesem Gedicht bereits enthalten.

Die Blumensymbolik um 1900 war nur zum Teil deutscher Tradition verpflichtet. Die Bruderschaft der Präraphaeliten bestimmte sie in gleichem Maß von seiten der Bildenden Kunst.

Die Mitglieder der Gemeinschaft erstrebten eine Rückfindung zur Natur, wie sie sie in der Kunst vor Raffael entdeckt hatten. R o s e und L i l i e wurden zu Symbolen der Madonnen wie der "femme fatale". In den Dichtungen des dem Kreis um Rossetti nahestehenden Yeats sind sie Zeichen der unerfüllten Liebe⁷⁾.

Baudelaire transponierte den Charakter der Blumen ins Verderbliche. Im Vorwort zur zweiten Ausgabe der "Fleurs du Mal" interpretiert Gautier, dem sie gewidmet ist, diesen "Strauß", der nicht aus realen Blumen besteht. Der Titel der Gedichtsammlung spielt gleichnishaft auf die dämonischen Mächte im Menschen an, dessen Leben sich in einem Teufelskreis von Grauen, Schmerz, Melancholie, quälendem Sinnenrausch und Lebensüberdruß vollzieht. Die Blumen des Bösen entwachsen dem fauligen Boden menschlicher Unzulänglichkeit; ihre Kelche enthalten Gift und bittere Tränen, ihre Schönheit ist eine Larve. Sie verführen den Mann mit metallischem Glanz und narkotischem Duft, um ihn dann ins Elend zu stürzen. Die Blume Frau stellt für Baudelaire eine existenzielle Bedrohung dar.⁸⁾

Die Blumenmädchen in Wagners Spätwerk "Parsifal" sind eine harmlosere Variante erotischer Macht. Die im Reigen um Parsifal tanzenden Mädchen in Klingsors tropischem Zaubergarten suchen ihn zu umgarnen. Auf seine Frage, ob sie denn Blumen seien, erhält er die Antwort, daß sie für ihn, Parsifal blühen, damit er sie liebe und umwerbe, bevor sie "welken und sterben dahinnen". Sich ihres Drängens erwehrend, setzt er sich ihrem Vorwurf aus, er lasse sich wie ein Falter von Blumen umbuhlen⁹⁾. In der Kunst des Jugendstils wie in der Literatur der Symbolisten tauchen die Gestalten Parsifals und der Blumenmädchen verschiedentlich auf. Der Maler Rochegrosse, ein Stiefsohn Théodore de Banvilles, hielt die eben geschilderte Szene im Gemälde "Le chevalier aux fleurs" fest¹⁰⁾. Verlaine und andere hatten dem Gralsritter Gedichte gewidmet. Verlaine beginnt mit den Zeilen: "Parsifal a vaincu les Filles, leur gentil / Babil et la luxure amusante ..."¹¹⁾

Widersteht Parsifal auch der Versuchung, weil sie ihn nicht im innersten trifft, so sind die Blumenmädchen doch Vorbotinnen der in der Zaubergewalt Klingsors stehenden Kundry, die durch ihr Werben seinen Untergang beschwören soll.

Die in Werken der deutschen, englischen und französischen Romantik und Nachromantik vorgeprägte Symbolsprache der Blumen wurde um 1900 erneut beschworen. In der 1889 erschienenen Gedichtsammlung "Serres chaudes" nennt Maeterlinck, Verehrer Novalis' und der Präraphaeliten, neben anderen Blumen immer wieder die Lilie als Sinnbild der Keuschheit¹²⁾. Mallarmé würdigt die Keuschheit der Blumen zu Beginn der Schöpfung im Gedicht "Les fleurs". Er verleiht ihnen bestimmte Eigenschaften, so der Gladiole Glanz, Hyazinthen und Myrten strahlende Helligkeit, dem Lorbeer Adel; die Rose erscheint ihm aber "grausam glühend" wie ein Frauenleib, dem der Herodias vergleichbar; die Lilien stehen für die Sehnsucht: sie träumen "dem mond in seinem schmerz verzückt entgegen"¹³⁾. Schließlich spricht Mallarmé in der letzten Strophe von großen Blumen "voll vom duft der Todeslust / Zum trost der dichter die dem irdischen erliegen".

Auch Valéry bringt Blumen in einen lunaren Zusammenhang. Im Gedicht "Les vaines danseuses" vergleicht er "goldene" Mädchengestalten mit "leichten Blumen", auf deren Körpern der Mond schillernde Reflexe hervorruft:

"Celles qui sont des fleurs légères sont venues,
Figurines d'or et beautés toutes menues
Où s'irise une faible lune ... Les voici
Mélodieuses fuir dans le bois éclairci.
De mauves et d'iris et de nocturnes roses
Sont les grâces de nuit sous leurs danses écloses.
Que de parfums voilés dispensent leurs doigts d'or !"

Synästhetische Vorstellungen sind in diesen Zeilen enthalten; visuelle Eindrücke vermischen sich mit Klängen und Düften. Die Blumengrazien "flüchten melodiös in den Wald", aus den "goldenen Fingern" lösen sich "verschleierte Düfte"¹⁴⁾.

In Wildes "Garden of Eros" werden Blumen zu artifiziellen Gebilden. Unter einem "Saphirhimmel" entfalten sich "Smaragd-

knospen" an den Bäumen, und "goldenen Schmetterlingen" dienen Lilien als "Pavillone". Das Gedicht ist an die Geliebte gerichtet. Im weiteren Verlauf klingen die Sagen von Helena und Endymion an. Im zweiten Teil evoziert Wilde den "spirit of Beauty" und setzt zu einer Laudatio auf Keats, Shelley, Swinburne, Morris, Rossetti und Burne-Jones an¹⁵⁾.

Die Blüten als die Juwelen der Pflanzenwelt finden ihre Entsprechung in der steinern-metallenen Pracht von Gold, Silber und Edelsteinen. Lebendige und starre Naturphänomene erscheinen in ihrer herrlichsten Form. In der Literatur finden sich künstliche Gärten aus Metall und Edelsteinen, die auf alte orientalische Traditionen, auf die Märchen aus Tausend-undeiner Nacht, auf Merlinsagen und Volksbücher zurückgehen. Vordtriede stellt fest, daß diese "artifiziell-anorganische Welt" erst im neunzehnten Jahrhundert zum "existenziellen Symbol für den Dichter und seine Poesie" werde; am Beginn dieses "poetischen Nihilismus" stehe Novalis, der die herkömmliche Metapher zum Symbol erhebe¹⁶⁾.

Die Affinität von Blumen und Edelsteinen erlebt im Jugendstilschmuck in Verbindung mit der weiblichen Gestalt ihre sinnfällige Ausdrucksform. Montesquiou umschreibt sie in einem Gedicht, in dem auch der künstliche Garten erscheint:

Une collection de fleurs en pierreries
Attire nos regards chez un orfèvre heureux
D'avoir su disposer leurs gentilles féeries
Pour les regards charmants de deux augustes yeux.

C'est le jardin de votre Altesse Impériale,
Pensé en améthyste et perles de muguet,
L'humble fraise des bois, la sauge prairiale,
Un papillon d'émail, entre elles, fait le guet.

C'est un autre jardin de fleurettes de pierres,
Dont brillent sous les fronts les regards, les couleurs;
Mais les fleurs de bijoux qu'enchaînent les paupières
Pour rosée adorable et terrible ont les pleurs.

Ein Goldschmied hat es verstanden, den Zauber der Blumen in Edelsteinen auszudrücken. Der Dichter vergleicht sie mit der Flora des Gartens einer Kaiserlichen Hoheit, doch

erinnern sie ihn gleichzeitig an Augen, die vom "herrlichen und schrecklichen Tau" der Tränen benetzt sind.¹⁷⁾

D I 2 Die Blume als Attribut der Frau

Die im Jugendstilschmuck dargestellten Pflanzen sind nicht auf bestimmte Gattungen beschränkt. Nicht nur die Rückbesinnung auf die Floralsymbolik des Mittelalters, sondern auch die Fühlungnahme mit der japanischen Kunst hatten das Interesse der Künstler auf die kleinsten und bescheidensten Naturerscheinungen gelenkt. Die heimische Flora bot dafür eine Vielzahl von Anregungen.

Schon seit der Jahrhundertmitte wurde das Blumenmotiv häufig im Schmuck verwertet. Doch anstatt die charakteristischen Formen und Eigenschaften von Pflanze oder Blüte der Natur nachzuempfinden, hatten es die Juweliere darauf angelegt, das Motiv durch Montierung möglichst vieler kostbarer Edelsteine zu überwuchern und so ästhetische Objekte anzufertigen, deren Materialwert über dem künstlerischen stand. Dank René Lalique und Lucien Gaillard wurde die Schmuckkunst um 1900 gerade auf dem Gebiet der floralen Motive in neue Bahnen gelenkt. Was für Malerei und Graphik durch Linie und Farbe gegeben ist, wurde jetzt auch im Bereich des Schmucks wieder möglich : die Herstellung von m a l e - r i s c h e m Schmuck durch die Verwendung verschiedener strukturell differenzierter Materialien und vor allem durch das transparente Fensteremail wie durch opaken und transluziden Zellen- und Grubenschmelz. Bénédite nennt ihn "bijoux de peintre"¹⁸⁾. Der Begriff ist unseres Erachtens zu eng gefaßt; ebensogut könnte man von "bijoux de sculpteur" sprechen - dies aufgrund der oft vollrund gearbeiteten figürlichen Kleinplastik, die fast immer Bestandteil eines symbolistischen Schmuckmotivs ist.

Im Werk Laliques, Gaillards und vieler anderer Juweliere finden sich unzählige Darstellungen aus dem anspruchslosen vegeta-

bilen Bereich, die gleichsam poetisch verklärt, doch selten von symbolischer Bedeutung sind, sofern sie für sich stehen: Apfelblüten, Mistelzweige, Ahornfrüchte, Geißblatt und Distel waren ebenso beliebt wie Kornblume, Glyzine, Fuchsie oder Mäiglöckchen. Als Brosche, Anhänger oder Gürtelschnalle in die Formensprache des Art Nouveau übersetzt, dienten sie ihren Trägerinnen als schmückende Akzente.

Zu Symbolträgern wurden in erster Linie die eleganten langstieligen Blumen, deren biegsamer Schaft einem schlanken weiblichen Körper vergleichbar ist, und deren Blüten mit der Schönheit einer Frau gleichgesetzt wurden, so Lilie, Seerose, Mohn, Iris oder Orchidee und Rose. Die hoch aufragenden Stängel sind geeignet, Sehnsuchtsgefühlen Ausdruck zu verleihen und entsprechen in ihrer Geschmeidigkeit dem wellenförmigen Linienduktus des Jugendstil-Ornamentes¹⁹⁾. Mit der kühlen Eleganz dieser Blumen verbindet sich die erotische Ausstrahlung. Als Attribute der Frau sind sie häufig Zeichen trügerischer Anmut.

D I 2a Lilie

Unter den Blumensymbolen des Jugendstils steht die weiße Lilie (*lilium candidum*) mit an erster Stelle. Ihre Bedeutung als christliches Zeichen der Reinheit hatte sie um die Jahrhundertwende nicht verloren. Auch in einigen Bildern Rossettis, z.B. in den Werken "The girlhood of Mary Virgin" oder "The Blessed Damozel" (*sancta liliis*) erscheint sie als Attribut der jeweils Dargestellten. Auch in Edmond Rostands Drama "La princesse lointaine", auf das eine von Alfons Mucha entworfene, und von Georges Fouquet gearbeitete Brosche zu beziehen ist,

17 hat sich der christlich-mystische Sinn der Lilie erhalten (Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Inv.Nr. Kg 63 : C 100). Bevor das Stück näher beschrieben wird, sei der Inhalt des Dramas skizziert. Rostand hatte es Sarah Bernhardt, die 1895 die Titelrolle übernahm, gewidmet.

Das Geschehen beruht auf einer mittelalterlichen Legende um den Fürsten und Troubadour Joffroy Rudel. In seiner Heimat hat er von der strahlenden Schönheit der Prinzessin Mélissinde gehört. Von ihrem eifersüchtigen Verlobten, dem Kaiser Manuel, wird sie in einem fernen orientalischen Palast gefangengehalten und von einem Ritter in grüner Rüstung bewacht. Für jeden anderen Freier ist sie unerreichbar. In immer neuen Liedern besingt Rudel die "ferne Prinzessin". Er will sie für sich gewinnen und reist mit dem Freund Bertrand d'Allamanon zu ihr. Auf dem Schiff erkrankt er schwer und muß Bertrand als Abgesandten zur Prinzessin schicken. Diesem gelingt es, bis zum Palast vorzudringen und den Bewacher Mélissindes tödlich zu verwunden. Als er Mélissinde die Nachricht Rudels in Form eines Liedes überbringt, faßt sie eine tiefe Zuneigung zu Bertrand, den sie zunächst für Rudel hält. Er erwidert ihre Zuneigung, klärt sie jedoch über den Irrtum auf. Beide fühlen sich nun schuldig gegenüber dem leidenden Rudel. Mélissinde beschließt, ihn aufzusuchen, um ihm beizustehen. Nachdem Rudel in ihren Armen gestorben ist, entscheidet sie sich für ein Leben im Kloster und gibt Bertrand auf. Sie bittet ihn, sich zu einem Kreuzzug zu rüsten, um für den christlichen Glauben zu kämpfen.

Die Stufen des Palastes, den die "ferne Prinzessin" bewohnt, sind mit Lilien bestreut; bei der Verabschiedung von Pilgern, die nach Frankreich zurückkehren, verteilt sie die Blumen aus Körben mit den folgenden Worten²⁰⁾:

"Hélas ! je suis comme ces fleurs qui naissent sous des
cieux qui ne sont pas les leurs,/Et devinant au loin
qu'elles ont des patries,/Peuvent sembler fleurir, mais
se sentent flétries ! ... Voulez-vous/ Chacun joindre
à la palme un lys fragile et doux,/Et le garder, ce lys,
relique bien légère ?/ Pour vous remémorer la française
étrangère ?

Mélissinde deutet in diesem Bild ihr düsteres Schicksal an. Sie ist "wie diese Blumen, die unter einem Himmel wachsen, der nicht der ihre ist". Hinter ihrer blühenden Schönheit verbirgt sich die Trauer um die verlorene Heimat.

In der dritten Szene des zweiten Aufzugs legt sie ihren kost-

baren Mantel ab und bittet die Ehrendame Sorismonde, ihr die Perlen und alles, was sie maskiere (tout ce qui me déguise) abzunehmen.²¹⁾ Daraufhin steckt sie sich einige Lilien ins Haar, die sie bis zum Ende des Dramas trägt. Sie sind zugleich Attribute der schönen jungen Frau, als die sie von Pilgern besungen wird²²⁾ und Zeichen der Verlorenheit in der Fremde; andererseits verweisen sie auf Mélissindes Läuterung und ihre religiöse Berufung.

17 Die mit Lilien geschmückte "princesse lointaine" ist Gegenstand der Brosche. Sie zeigt die Gesichtszüge Sarah Bernhardts. Es handelt sich hier um eines der wenigen Stücke, bei denen die literarische Vorlage eindeutig zu bestimmen ist²³⁾. Muchas Motiv entspricht dem eines Plakatentwurfs, der in einer dem Künstler gewidmeten Sondernummer der Pariser Zeitschrift "La Plume" von 1897 erschien und der mit dem Namen Sarah Bernhardts versehen ist. In einem dekorativen Panneau mit dem Titel "La princesse lointaine", das sich um 1900 im Pariser Théâtre Sarah Bernhardt befand, erscheint das gleiche Motiv²⁴⁾.

Form eines auf der Spitze stehenden Dreiecks. Das Gesicht der bereits über Fünfzigjährigen wirkt jugendlich²⁵⁾; es ist in naturfarbenem Email gebildet. Zu beiden Seiten wird es von schwerer lockiger Haarfülle umgeben, in der sechs weiße Lilien stecken und die mit einem in der Art von Schleifen verlaufenden Band in hellblauem Transluzidemail versehen ist. Über der Stirn befindet sich ein Kopfschmuck mit Stern, der aus einem Rubin und sechs Diamanten besteht. Im spitz zulaufenden unteren Teil der Brosche erscheint ein Sternsaphir in den Haarwellen, darunter ein Brillant und als Abschluß eine birnenförmige Perle.

Das nach 1895 entstandene Stück ist ein frühes Beispiel der von literarischen Vorbildern abhängigen französischen Schmuckkunst des Art Nouveau. Die asymmetrische Anordnung des bewegt-welligen Haars und des Emailbandes wird durch

die gleichgewichtige Verteilung der Lilienblüten wieder aufzufangen. Ruhender Pol ist das weiche, ruhige Frauengesicht. Der Mund ist leicht geöffnet, der Blick richtet sich in unbekannte Fernen. Sarah Bernhardt ist dargestellt als die für den Mann unerreichbare Frau, die zu einer höheren Bestimmung ausersehen ist.

Eine Emailbrosche Laliques, die auch als Anhänger zu tragen ist, läßt keinen Schluß auf ein direktes literarisches Vorbild zu. Dennoch vermittelt das Motiv die Vorstellung vom träumenden Mädchen, das mit der Blume im romantischen Sinn
18 seelenverwandt ist (Slg. Michel Périnet, Paris)²⁶⁾. Den Mittelpunkt der Komposition bildet ein vertikaler Ausschnitt mit giebelförmigem Abschluß nach oben; darin eingefügt ist ein sitzendes unbekleidetes Mädchen in der Profilansicht - ein Elfenbeinrelief. Der Kopf ist nach hinten geneigt, die Augen sind geschlossen. Auf der Rückseite des Reliefs ist eine dunkelblaue Emailplatte befestigt. Der fragile Körper des Mädchens wird durch das durchschimmernde Blau zum Schemen. Von zwei gerade aufsteigenden Blattschäften ist der Ausschnitt flankiert. Ihre oberen Enden öffnen sich in zwei breite stilisierte Kelche, die , mit weiß emaillierten Lilienblüten bedeckt, einander in der Mitte überfangen. Im unteren sich verjüngenden Teil der Brosche befinden sich wenige wie absichtslos hingestreute Lilienblüten. Eine hängende rosafarbene Barockperle bildet den unteren Abschluß. Der Gesamtumriß des Stückes erinnert an eine stilisierte Blüte, in die die Mädchengestalt eingefangen ist. Diese erscheint so als die geheimnisvolle Seele einer Blume . Das esoterische Motiv wird durch die amorphe Form der Barockperle - ein Symbol des Weiblichen²⁷⁾ - unterstützt. Ein reizvoller Gegensatz entsteht zwischen dem starren tektonischen Rahmengefüge und der naturalistisch empfundenen Figur.

Dem folgenden, auch als Brosche zu tragenden Emailanhänger des Hauses Vever liegt unserer Meinung nach wiederum ein

literarischer Vorwurf zugrunde. Im Jahre 1924 schenkte Vever das Stück dem Pariser Musée des Arts décoratifs, in dessen Besitz es sich heute noch befindet. (Inv.Nr. 19 24523 B). Es trägt keine Bezeichnung.

Eine Frauenbüste aus gegossenem Gold ist in einen strengen Rahmen aus konkaven und konvexen Bögen eingefügt. Als Kopfputz dient eine aus zwei Versatzstücken bestehende Kappe aus grünem Email, die mit strahlenförmigen Rippen aus kleinen Brillanten besetzt ist. Nach oben läuft sie in eine mit Brillanten eingelegte Goldschlinge aus, an der die Aufhängeröse hängt. Das im Dreiviertelprofil wiedergegebene Gesicht und die Schultern werden von langem, in Strähnen herabfallendem Haar umrahmt (Gold). Am unteren Ende ist das Haar von einem mit abstrahierten Pfauenaugen ornamentierten Emailfries begrenzt. In der rechten Hand hält die junge Frau eine große Lilienblüte in weißem Email. Der Ausdruck des Gesichts ist verschlossen. Ein von der Lilie über den Kopfputz und wieder nahezu senkrecht nach unten verlaufendes schmales Emailband teilt die Komposition in zwei Hälften und betont die straffe asymmetrische Gliederung des Stückes. Die flächig-lineare Konzeption beherrscht die Darstellung trotz der plastischen Modellierung des Gesichts und der unbedeckten rechten Schulter. Die Asymmetrie wie die Anlage der Komposition ist dem japanischen Prinzip der Gestaltung eines extremen Ausschnitts eng verwandt.

Aufgrund der stilisierten Pfauenaugen, des prächtigen Kopfputzes und der Betonung des Dekorativen läßt die Darstellung an ein orientalisches Motiv denken. Flauberts Salammô, Wildes Salome, Sardous Theaterstücke - darunter "Cléopâtre" oder "Théodora" sowie die Erzählungen Jean Lorrains unter dem Titel "Princesses d'Ivoire et d'Ivresse" lieferten für derartige Bildvorstellungen den Stoff. Sardous "Théodora" dürfte Vever als unmittelbare Quelle gedient haben²⁸⁾. In großen Zügen geht es um folgendes: Kaiser Justinian und Theodora droht im Jahre 532 der Aufstand in Byzanz. Die

Kaiserin ist in den Augen des Volkes eine untreue Gattin, die sich jedem hingibt. Als Tochter eines Gauklers ein freies Leben gewöhnt, lehnt sie sich gegen den höfischen Zwang auf. Sie liebt Andréas, der zu den Verschwörern gegen das Kaiserpaar gehört. Er erwidert ihre Liebe, weiß jedoch nicht, daß sie die Kaiserin ist, da sie sich als "Myrta" ausgibt. Als Theodora im Palast entdeckt, daß Andréas mit dem Freund Marcellus einen Anschlag auf den Kaiser unternimmt, schützt sie ihn ohne sein Wissen. Sie tötet Marcellus, um Andréas zu retten. Dieser entkommt und will den Freund rächen. Mitverschwörer klären ihn über die Identität Myrtas auf, und zornentbrannt zieht er mit ihnen ins Hippodrom, um die Kaiserin dort öffentlich zu schmähen. Théodora und der Kaiser erscheinen in großer Aufmachung. In Sardous Regieanweisung heißt es: "Elle est en grand costume impérial, la face voilée par un gaze d'or, un lys d'or émaillé dans la main droite en guise de sceptre" 29).

Auf Verlangen des Volkes nimmt Theodora den Schleier ab. Durch Schmährufe macht Andréas auf sich aufmerksam und wird vor das Kaiserpaar geführt. Die Szene endet im Tumult; das Volk fordert die Freigabe Andréas'. Die Revolte ist nicht mehr aufzuhalten, der Kaiserpalast wird in Brand gesteckt. Andréas entkommt, wird aber wenig später in schwer verwundetem Zustand von der Mutter Tamyris heimlich zu Theodora gebracht. In einem Flacon führt Tamyris ein Gift mit sich, durch das Justinian den Tod finden soll. Sie überreicht Theodora die Flasche mit einer falschen Angabe über deren Inhalt. Andréas trinkt aus Versehen daraus und stirbt in den Armen der Geliebten. Justinian, der inzwischen Verdacht geschöpft hat, tritt überraschend auf und gibt Anweisung zur Festnahme Theodoras.

Die Gestalt der Kaiserin, die sich selbst in Gefahr bringt, um ihren Geliebten, einen Mann aus dem Volk, zu retten, regte Lorrain zu den folgenden Zeilen an:³⁰⁾

...

L'Augusta se raidit dans l'argyrose éteint
De son manteau brodé de paons de chrysoprases.

Défiant les affronts, dédaignant les extases,
Elle tient à la main un grand lys byzantin,
Un lys au cœur de perle et, sous son front hautain,
Ses yeux striés d'or fauve ont l'air de deux topazes.

Sardou ist in der zitierten Kostümbeschreibung nicht ausführlich. Er gibt lediglich einen goldenen Gaze-Schleier und eine Lilie aus emailliertem Gold in der rechten Hand Theodoras an - dies entspricht unserem Anhängermotiv.

In Lorrains Charakterisierung der Kaiserin ist die Rede von einem Mantel, der mit Pfauen aus Chrysoprasen bestickt ist, sowie vom rötlich-gelben Gold der Augen, die wie zwei Topase wirken. Die Beschreibung liefert ein weiteres Beispiel für die Verwendung von Schmuckmaterialien als dekorative Stilmittel.

Vever verzichtet in seiner Darstellung auf den Schleier - Theodora nimmt ihn laut Text kurz nach ihrem Erscheinen im Hippodrom ab. Der Kopfpfutz ist wohl eine freie Erfindung. An den von Lorrain beschriebenen Mantel erinnert der Fries von stilisierten Pfauenaugen: er bildet den Saum des zu beiden Seiten des Gesichtsglatt herabfallenden Haares. Auf diese Weise wird ein Umhang oder Mantel angedeutet. Dem Ausdruck der stolzen, hoheitsvollen "Augusta", die öffentliche Beleidigungen mit Verachtung straft, entspricht Vevers strenge Linienführung. Die kühle Distanz in der Haltung der Kaiserin wird dadurch betont. Theodora übt unter dem Zwang, ihre Gefühle beherrschen zu müssen, eine repräsentative Funktion aus. Die Lilie in ihrer Hand ist in erster Linie Herrschaftszeichen (sceptre).

Anhand der Beispiele zeigt sich, daß die Lilie als Attribut um 1900 in verschiedenen Zusammenhängen auftritt. Carlos Schwabe beruft sich auf die überlieferte Bedeutung der Blume als Sinnbild der unbefleckten Jungfrau - allerdings mit umgekehrtem Vorzeichen: seine "Höllensjungfrau" ist eine nackte Frau, die auf einem hohen Sessel, dessen obere Enden mit Sphingen besetzt sind, thront.³¹⁾ Im Gedicht "Climat, Faune et Flore de la Lune" vergleicht Laforgue das Antlitz der

"marmorenen Lilie mit dem hysterischen Lächeln" mit der Mandragora, dem giftigen Nachtschattengewächs³²⁾. Lorrain sieht in ihr eine "Quelle ewiger Angst" ³³⁾:

"O source d'angoisse éternelle,

...

J'adore et maudis ta beauté.

Ta beauté cruelle est une gloire
Lys lumineux de l'ombre noir,
où j'attendais enseveli;

...

O source d'angoisse éternelle,

...

J'adore et bénis ta beauté.

Die eindeutige Bestimmbarkeit der Lilie als traditionelles Reinheitssymbol ist demnach in Literatur und Kunst des Fin-de-siècle nicht mehr möglich. Häufig verbergen sich hinter ihren makellosen Blüten destruktive, gespenstige Züge der femme fatale.

D I 2b Lotos

Lotosblüten oder Seerosen finden sich im Jugendstilschmuck vorwiegend bei Darstellungen von Schwänen, Libellen, Naiaden und anderen dem Wasser zugehörigen Motiven, aber auch in orientalisierendem Kontext. Gleich der Lilie ist auch diese Blume von schillernder Bedeutung.

Gustave Moreau setzte ihr im Bild der "Salomé" ein Denkmal. In der Gestalt von Des Esseintes versucht Huysmans das Gemälde zu interpretieren³⁴⁾: Salome, die "verfluchte Schönheit" und "rätselvolle Göttin" trägt in der Hand das Szepter der Göttin Isis - den Großen Lotos. Dessen wahrer Sinn enthüllt sich Des Esseintes nicht. Sich fragend, ob er Sinnbild des Eros, der Fruchtbarkeit, Jungfräulichkeit oder des

Verbrechens ist, kann er sich seiner Faszination nicht entziehen. Als Mysterium, wenn/gleich in anderem Sinn, erscheint die Seerose auch Franz Kupka: Das Triptychon "Die Seele des Lotos" (1898) zeigt die nächtliche Vision eines orientalischen Prinzen. Von den Stufen seines Palastes aus sieht er, wie die leuchtende Gestalt einer Frau aus einer Seerose aufsteigt.³⁵⁾ In einem kolorierten Aquatinta-Blatt desselben Künstlers ist ein anderes Motiv dargestellt: ein Kind im Strahlenkranz schwebt über einer Lotosblüte. Damit könnte eine Anspielung auf die Geburt des ägyptischen Sonnengottes Nefertem aus einem Lotos gemeint sein.³⁶⁾

Die Lotosblume war den Völkern des Nahen und Fernen Ostens von jeher heilig. In der buddhistischen Religion versinnbildlicht sie die menschliche Seele; sie wurzelt in den dunklen Tiefen des Teiches und wendet ihren Kelch dem göttlichen Licht zu³⁷⁾. Friedrich Creuzer deutet sie als ägyptisches Symbol ewigen Lebens³⁸⁾. Außerdem steht sie für ewige Jugend und Wiedergeburt wie für die Sonne aufgrund der Eigentümlichkeit, daß sich ihre Blüte nachts schließt und tief unter die Wasseroberfläche zurückzieht, um am Morgen wieder aufzutauchen. Daher ist der Lotos als Tempelschmuck und Attribut von Isis, Osiris und anderen Göttern bekannt.³⁹⁾

Das Lotosmotiv ägyptischer Prägung findet sich in einem heute
20 wohl verschollenen Emailanhänger des Hauses Vever⁴⁰⁾. Dargestellt ist ein behelmter Frauenkopf. Zur Rechten und Linken des in der Mitte mit einem Topas geschmückten Helms öffnet sich je ein mit stilisierten Lotosblüten emaillierter Flügel. Darunter quillt das Haar in Wellen hervor. Unter dem Kinn läuft es in einer Spitze zusammen und geht in einen Stengel mit stilisierten Lotosblüten über. In einem Bogen läuft dieser Stengel, an dem eine Perle hängt, hinauf zur linken Helmseite. Dadurch wird die durch die ausgewogene Verteilung von Flügeln und Haaren erreichte Symmetrie ins Asymmetrische übergeleitet. Betont ist die Mittelachse, auf der bestimmte

ausgezeichnete Punkte wie Perle, Haarspitze, Kinn, Topas und Aufhängeröse liegen. Der sonderbare Kopfschmuck, der offenbar ein Phantasiegebilde ist, erschwert die Bestimmung des Motivs. Die Vermutung, es könne sich um eine Darstellung der Kuhgöttin Hathor handeln, erweist sich als nicht stichhaltig. Weder die den Ägyptern unbekannte Helmform noch die mit Lotosblüten verzierten Flügel sprechen dafür. Bei der Lotosart handelt es sich aufgrund der schmalen spitzen Form der Blütenblätter um die ägyptische Spezies der *Nymphaea cerulea*, des blauen, wohlduftenden Lotos, der als besonders verehrungswürdig galt⁴¹⁾. Obwohl sich keine schlüssige Interpretation des Motivs anbietet, läßt es sich in den Themenkreis eingliedern, dem auch das Theodora-Motiv (Abb.19) des anderen Vever'schen Anhängers entstammt. Die formale Behandlung ist bei beiden Stücken analog in der Betonung des flächenhaft Dekorativen. Es ist daher nicht auszuschließen, daß beide Entwürfe von demselben Künstler, vielleicht von Paul oder Henri Vever selbst - stammen.

21 Eine für Motive des Jugendstils typische Wassernymphe mit dem Attribut der Teichrose ist dargestellt in einem Anhänger des französischen Juweliers Lucien Zorra (Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Inv.Nr. 1900.450) Ein. aus einem blaßrosa Achat geschnittener Mädchenkopf ragt mit der Schulter aus einem See heraus, der durch blaugrünes Fensteremail gekennzeichnet ist. Das mit zwei Teichrosen geschmückte Haar ist aus ziseliertem Gold; es fällt herab und löst sich in den Wellen des Wassers auf. Von lanzettförmigen Blättern in Gold wird es hinterfangen. Der Ausdruck des Gesichts ist von lächelnder Leere. Ein großes Teichrosenblatt und weitere Blüten, deren Stengel in Wasser und Haar aufgehen, sind zusätzliche Attribute. Den unteren Abschluß bildet eine hängende Perle.

Die Auflösung des Einzelnen im Ganzen sowie die Reduktion verschiedener Formelemente auf ein übergeordnetes Ornament ist ein internationales Charakteristikum des Art Nouveau:

die Wellenlinie, die sich im Haar der Nymphe, im Wasser und in der Pflanze wiederholt, vereinigt übergangslos den Hauptgegenstand der Darstellung mit den Attributen zu einer organischen Einheit. Eine ebenso internationale Geltung dürften die folgenden Zeilen Rilkes haben, die die Vorstellungswelt umschreiben, die hinter dem M o t i v steht⁴²⁾.

Jede Furcht und jedes Fest der Frauen
hat erst begonnen
mit unserem ersten In-die-Teiche-Schauen.
Dann sind wir sicher nur die ungenauen
und bangen Bilder
jener namenlosen nackten Frauen,
die uns hell erschrecken unter weißen
Wasserrosen
jenseits der Wellen.

D I 2c Iris

Die verschiedenfarbige Iris oder Schwertlilie verdankt ihre Benennung der griechischen Götterbotin Iris, deren Name gleichbedeutend mit "Regenbogen" ist. Im alten Ägypten war diese Blume ein Symbol der Macht. Auch in anderen Ländern galt sie als Herrscheremblem, standen ihre drei großen Blütenblätter für Glaube, Weisheit und Mut. Für die Bourbonen wurde sie zur heraldischen Blume (fleur-de-lys) wie für die Stadt Florenz. Die Griechen pflegten Schwertlilien auf die Gräber von Frauen zu pflanzen, da es zu den Aufgaben der Göttin Iris gehörte, die Seele der Frau in elysische Gefilde zu geleiten⁴³⁾.

Als Marien- oder Christussymbol erscheint die Schwertlilie in der mittelalterlichen Tafelmalerei, beispielsweise auf dem Genter Altar der van Eyck: Lilien und Iris stehen in unmittelbarer Nähe der Märtyrerinnen, die das mystische Lamm anbeten⁴⁴⁾.

Eine christlich gefärbte Deutung verleiht Jean Lorrain der

Iris im Gedicht "Clair de lune": Ein "Heiliger Johannes" zieht mit seinem Gefolge durch einen vom Mond beschienenen mystischen Wald, in dem sich mit blauen Iris bekränzte Jungfrauen bewegen (*vierges d'iris bleus coiffées*)⁴⁵⁾. Derart geschmückte Mädchengestalten tauchen in Lorrains Dichtungen auch in anderen Zusammenhängen auf.

Der Japaner Hokusai stellt die Iris, in Japan Zeichen des Frühlings, in einem Holzschnitt der Folge "Kleine Blumen" mit Nelken und mit einem Eisvogel dar. Seinem Beispiel folgen vor und um die Jahrhundertwende europäische Künstler, darunter van Gogh, Otto Eckmann, Carl Thiemann, Peter Behrens und andere⁴⁶⁾. Schon Rossettis "Königin der Herzen" (*Regina Cordium*) hält eine Iris in der Hand, wodurch sie als Herrscherin charakterisiert wird.⁴⁷⁾

Aufgrund ihres geschmeidigen Schaftes und ihrer ornamentalen Eignung wurde die Iris mit den lappenförmigen orchideenartigen Petalen zu einem bevorzugten Motiv in der Kunst des Art Nouveau. Muchas Farblithographie "Die Schwertlilie" zeigt eine von Iris umgebene Frau.⁴⁸⁾ Eine schlichte silberne Brosche aus dem Hause Savard weist ein vergleichbares Motiv auf: dargestellt ist eine Mädchenbüste, die von Blüten und spiralig aufgerollten Blättern umfangen wird. Die Brosche hat einen ovalen Umriß. Vever bezeichnet sie selbst als "Jeune fille aux iris"⁴⁹⁾ (Slg. L. Wittamer-De Camps, Brüssel).

In der Lyrik ist das Iris-Motiv ebenfalls häufig vertreten. Pierre Louÿs, dessen Dichtung stark von der antiken Mythologie geprägt ist, erwähnt die Schwertlilie zusammen mit Lotos und Lilien in einem Sonett der mit "Astarté" betitelten Gedichtsammlung⁵⁰⁾. Das Haar der Göttin mit den "reinen Augen ist mit einem Iris-Band umgeben, in der Hand trägt sie einen mythischen Lotos (*lotus fabuleux*), und zwei Lilienstengel gleiten an ihrem Körper entlang. In diesem Gedicht vereinigen sich gleich drei florale Emblemata des Jugendstils wie des Symbolismus zu einem Sinnbild göttlicher Reinheit und Fruchtbarkeit.

Der Emailanhänger eines unbekannten Meisters, der sich auf ein Sonett Gérard de Nervals von 1854 beziehen könnte, läßt erkennen, daß die Juweliere um 1900 nicht nur von gleichzeitigen, sondern auch von wesentlich früheren literarischen Vorbildern geleitet wurden. Es handelt sich um eine Darstellung, die im Brüsseler Katalog als "Geburt der Venus" ausgewiesen ist⁵¹⁾ (Slg. Raymond Laforêt, Paris). Vor einem polychromen Hintergrund, der, aus transluzidem Fensteremail, das Meer und die aufgehende Sonne veranschaulicht, erhebt sich eine in einen schwingenden Chiton gekleidete Frauengestalt aus ziselierem Gold. Sie steht in einer Muschel die von zwei Delphinen getragen wird. Zu ihrer Rechten und Linken steigen Schwertlilien mit ineinander verschlungenen Stengeln empor und rahmen sie ein. Der Kontur des Anhängers ist trapezförmig. In der Mitte unten befindet sich eine Perle in sinnfälliger Analogie zur Göttin in der Muschel.

Im Text des genannten Kataloges ist als literarische Parallele das letzte Terzett eines Nerval'schen Sonetts angegeben⁵²⁾. Es entsteht so der Eindruck als bezögen sich die Zeilen unmittelbar auf die Geburt der Venus. Daß dies nicht der Fall ist, erweist das vollständige Zitat des Gedichts mit dem Titel "Horus":

Le dieu Kneph en tréblant ébranlait l'univers:
 Isis, la mère, alors se leva sur sa couche
 Fit un geste de haine à son époux farouche,
 Et l'ardeur d'autrefois brilla dans ses yeux verts.

"Le voyez-vous", dit-elle, "il meurt, ce vieux pervers,
 Tous les frimas du monde ont passé par sa bouche,
 Attachez son pied fors, éteignez son oeil louche,
 C'est le dieu des volcans et le roi des hivers !

L'aigle a déjà passé, l'esprit nouveau m'appelle
 j'ai revêtu pour lui la robe de Cybèle ...
 C'est l'enfant bien-aimé d'Hermès et d'Osiris !

La déesse avait fui sur sa conque dorée,
 La mer nous renvoyait son image adorée,
 Et les cieux rayonnaient sous l'écharpe d'Iris.

Das in den letzten Versen ausgedrückte Bild stimmt recht genau mit der Darstellung überein. Es ist jedoch dann nicht möglich,

das Motiv mit "Geburt der Venus" zu bezeichnen, da es sich hier um Isis handelt, die auf ihrer goldenen Muschel flieht. Außerdem wird Venus, wie aus der Bildtradition hervorgeht, im Augenblick der Geburt unbekleidet dargestellt.

Nerval beruft sich auf verschiedene Mythen, die er miteinander verbindet. Aus der Interpretation von Krüger ergibt sich: Isis ist identisch mit Rhea, Kybele, deren Gewand sie anlegt, und mit Aphrodite. Sie kämpft gegen den Gott Kneph, den Vater des Osiris, der Züge von Kronos, Typhon und Vulkan trägt. Horus ist der neue Geist, den sie ruft.⁵³⁾

Bereits in der Antike wurde Isis mit Aphrodite/Venus gleichgesetzt. Der "Venus Marina" entspricht eine "Isis Pelagia"⁵⁴⁾. Isis erfüllte die Funktion einer die Schifffahrt schützenden Regina Marium; andererseits galt sie als Himmelskönigin und wurde in dieser Eigenschaft zur Schutzpatronin des Königs- und Herrschertums. In Griechenland wurde sie bekleidet dargestellt: ihr weites Gewand ist gefältelt und wird auf der Brust geknotet⁵⁵⁾.

Bei Nerval verbinden sich alte Mythen mit eigenen Vorstellungen. Der Juwelier, der sich auf sein Sonett berufen haben mag, hat seinerseits eine eigenwillige Interpretation vorgenommen. Abgeleitet von der Götterbotin Iris bedeutet der Name einerseits "Regenbogen" und ist in einer deutschen Übertragung des Sonetts aufgrund des Großbuchstabens in "écharpe d'Iris" als solcher aufgefaßt⁵⁶⁾, andererseits bezieht er sich auf die lateinische Bezeichnung der Schwertlilie. Der Gebrauch des Wortes "écharpe" (=Schärpe, Binde) weist darauf hin, daß die Göttin in Antike und Spätantike mit einer bogenförmigen Schärpe über dem Kopf, deren Enden sie in Händen hielt, dargestellt wurde. Es ist somit möglich, daß diese vom Juwelier bewußt umgedeutet wurde, indem er seine Figur, statt mit dem Attribut der Schärpe, mit Iris umrahmte. Die Delphine - bei Nerval nicht erwähnt - tragen die Muschel, um sie schnell zu befördern, denn die Göttin f l i e h t . Übereinstimmend in Gedicht und Schmuckbild sind auch die "strah-

lenden Himmel",

An diesem Interpretationsversuch wird deutlich, daß die Fixierung eines Jugendstilmotivs problematisch ist - trotz evidenter mythologischer Vorbilder. Alte Bildvorstellungen wurden durch neue teilweise oder ganz ersetzt. Dies zeigt auch eine andere, ebenso mehrdeutige Darstellung auf der Emailbrosche eines unbekannten deutschen Juweliers (Hessisches
24 Landesmuseum Darmstadt, Inv. Nr. Kg 63 : C 26)⁵⁷⁾. Vor einem dunkelgrünen Hintergrund aus Fensteremail ist das in Gold gegossene strenge Profil eines Jünglings dargestellt. Das lockig herabfallende Haar wird von einem schmalen mit acht Brillanten besetzten Haarband wie von einem Diadem geschmückt. Vor dem Gesicht erhebt sich eine in natürlichen Farben transluzid emaillierte Schwertlilie. Die Blüte überlappt an einer Stelle den schmalen ziselierten Goldrand, der in weichen Linien asymmetrisch das Motiv gleich einer Kartusche umschließt. Am unteren Rand hängt eine mit einem Diamanten verbundene Perle herab. Der Jüngling gilt laut Katalog als "Parsifal". Diese Benennung könnte zutreffen. Die Schwertlilie repräsentiert hier - gleichsam als Teil des Ganzen - die für Parsifal besondere Bedeutung der Blumen. Wie bereits angeführt, wird Parsifal von den Blumenmädchen umgaukelt, nimmt ihre Herausforderung jedoch nicht an.⁵⁸⁾ Im dritten Aufzug des Bühnenweihfestspiels sieht er bei einem Gespräch mit Gurnemanz die Blumen in einem anderen Licht. In Wagners Regieanweisung heißt es : "er wendet sich um und blickt mit sanfter Entzückung auf Wald und Wiese". Im Anschluß daran entwickelt sich der folgende Dialog:⁵⁹⁾

P: "Wie dünkt mich doch die Aue
heut so schön !

Wohl traf ich Wunderblumen an,
die bis zum Haupte süchtig mich
umrankten;
doch sah ich sie nie so mild und zart
die Halmen, Blüten und Blumen,
noch duftete all so kindisch hold
und sprach so lieblich traut zu mir ?"

G: "Das ist Karfreitags-Zauber, Herr !"

P: "Oh weh des höchsten Schmerzenstags !
Da sollte, wähn ich, was da blüht,
was atmet, lebt und wieder lebt,
nur trauern ..."

G: "Du siehst, das ist nicht so.
Des Sünders Reuetränen sind es,
die heut mit heiligem Tau
beträufelt Flur und Au !

Nun freut sich alle Kreatur
auf des Erlösers holder Spur ...

Das dankt dann alle Kreatur,
Was All da blüht und bald erstirbt,
da die entsündigte Natur
heut ihren Unschuldstag erwirbt"

Im Libretto wird die Flora, von der Parsifal sich hier erneut umgeben sieht, nicht spezifiziert. Auf Rohegrosches bereits erwähntem Bild "Le chevalier aux fleurs" erscheint unter anderen Blumen auch die Schwertlilie im Vordergrund. Es bleibt offen, ob der Juwelier dieses Gemälde kannte oder ob er das Attribut der Iris nur deshalb wählte, weil es ein in der Jugendstilkunst bevorzugtes Motiv war. Nicht zu klären ist auch die Frage, ob in der Brosche die Versuchung durch die Blumenmädchen veranschaulicht ist oder die durch den Erlösertod Christi "entsündigte Natur". Die Iris hätte in diesem Fall ihren überlieferten Sinn als Christus-Symbol bewahrt. Andererseits läßt die erotische Bedeutung, die die Blume im Art Nouveau gewann, auch den Schluß zu, daß der Juwelier auf die erste Möglichkeit anspielen wollte.

D I 2d Mohn

Der rote Klatschmohn (*papaver rhoeas*) war um 1900 als Schmuckmotiv ebenso gebräuchlich wie der Schlafmohn (*papaver somniferum*). Die erstgenannte Art charakterisiert etwa Personifikationen des Sommers. Als Beispiel führen wir Muchas Farblithographie "Der Sommer", auf der eine mit roten Mohnblüten bekränzte Frau dargestellt ist, an.⁶⁰⁾

Der Schlaf- oder Kulturmohn, aus dem Opium gewonnen wird,

ist in Literatur und Kunst hingegen diejenige Spezies, die symbolisch mit Nacht, Schlaf und Tod in Zusammenhang steht. Die Blüten sind weiß oder violett und zeichnen sich durch einen dunklen Fleck am Ansatz aus.⁶¹⁾ Beide Mohnarten wurden im Fin-de-Siècle häufig nur durch die Form der Blume kenntlich gemacht, farblich jedoch verfremdet, so daß eine Differenzierung zwischen *p. rhoeas* und *p. somniferum* nicht oder nur in Verbindung mit einem Hauptmotiv möglich ist.

25 Im Bereich des Schmucks finden sich zahlreiche mit "La Nuit" benannte Stücke, in denen Mohnblüten als Symbole der Nacht, des Schlafes oder Traumes ein Frauenantlitz umgeben oder in anderer Weise attributive Verwendung finden. Ein goldenes Medaillon Frédéric de Vernons von 1899 (Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Inv.Nr. Kg 63 : C 135) zeigt das nach rechts gewandte Profil eines Mädchengesichtes. Das Haar ist locker aufgesteckt, in der rechten Hand trägt das Mädchen Mohnblüten, in der Linken einen Schleier, der den Kopf bis zur Schulter umspielt. Über dem Kopf erscheinen sieben kleine Brillanten als Pleiaden in bogenförmiger Anordnung. Zu beiden Seiten der Aufhängeröse sind kleine Mohnblüten angebracht. Die Gesichtszüge des Mädchens haben aufgrund der kräftig durchgebildeten Nase und der ausgeprägten Kinnpartie einen Zug zum Androgynen; die geschlossenen Augen suggerieren die Versunkenheit in eine dem rationalen Zugriff entzogene Welt.⁶²⁾

Dem Unbewußten, dem Übergang von der Realität zur Transzendenz, galt das Interesse der Symbolisten. Hypnos, Nyx und Thanatos, bereits in der Antike als Mohnbekränzte dargestellt⁶³⁾, kam daher eine neue Bedeutung zu. Die Nacht in der Gestalt des schlafenden oder träumenden Mädchens verlieh der Sehnsucht des Dichters und Künstlers nach Ergründung des Übersinnlichen Ausdruck. Die Vorstellung vom Schlaf als dem Tode verwandten Zustand entsprach der Todesnostalgie der Symbolisten. So benutzte Rossetti im Ölgemälde "Beata Beatrix" (1864) Mohn als Todessymbol. Ein Vogel legt der Todgeweihten

eine Mohnblüte in den Schoß; im Hintergrund erscheinen Dante und die Personifikation der Liebe vor der Silhouette des Florentiner Doms und des Ponte Vecchio. In einem Brief an Mrs. Cowper-Temple vom 26. März 1871 schreibt Rossetti, er habe Beatrice angesichts des herannahenden Todes in einem tranceähnlichen Zustand darstellen wollen⁶⁴⁾.

Für viele Romantiker und Symbolisten war der Tod Übergang in einen anderen Zustand des Seins. In diesem Zusammenhang tauchte auch der Mythos von Persephone/Proserpina wieder auf. Zusammen mit Demeter/Ceres, ihrer Mutter, repräsentierte sie in der Antike sowohl die zeugende als auch die zerstörerische Kraft der Erde als dem Reich der Toten. Auch als Mondgöttin (Selene/Luna) war sie bekannt. Bis ins 19. Jahrhundert wurde Persephone als Blumen pflückendes Mädchen oder im Augenblick der Entführung durch Hades dargestellt⁶⁵⁾. Um etwa 1850 wandelte sich das Bild: nicht mehr der Raub, die eigentliche Legende, stand im Vordergrund, sondern das Geheimnis vom chthonischen Wesen der Persephone. Bei Pierre Louÿs ist sie "chevelue-de-ténêbres, Reine stérile et sans sourire"⁶⁶⁾. Im Gemälde "Proserpina" stellte Rossetti ein Bild der trauernden Seele dar. Ein von ihm verfaßtes Sonett in italienischer Sprache in der oberen rechten Bildecke erklärt das Motiv: Die unglückliche, durch den Granatapfel an den Herrscher der Unterwelt gebundene Proserpina fühlt sich sich selbst entfremdet und hadert mit ihrem Los. Hier bestimmt eine psychologische Studie die Darstellung.⁶⁷⁾

Das von Mohnblüten umgebene oder bekränzte Mädchen, das sich als "Nyx" oder "Proserpina" deuten ließe, erschien im Schmuck des Art Nouveau als neuer Bildtyp. In Laliques Werk weisen gleich drei verschiedene Broschen bzw. Anhänger das Motiv auf (Nr. 26,27,28). Es erhebt sich die Frage nach den literarischen Vorbildern. Vermutlich wurde Lalique durch Swinburne's um Proserpina kreisende Dichtungen "Hymn to Proserpine", "The Garden of Proserpine" und "At Eleusis"

angeregt. Die "Poems and Ballads", in denen sie enthalten sind, wurden 1891 von Gabriel Mourey ins Französische übertragen⁶⁸⁾. Durch seine von Baudelaire beeinflusste Thematik hatte Swinburne Zugang zum Kreis der Symbolisten gefunden⁶⁹⁾. Derselbe Mourey verfaßte auch eine Monographie über Lalique⁷⁰⁾. Es ist somit denkbar, daß dem Juwelier die Kenntnis vom Werk des englischen Dichters über Mourey vermittelt wurde.

Swinburnes Persephone oder Proserpina - er verwendet beide Namen - wird in der "Hymn to Proserpine" von 1866 als barmherzige Todesgöttin verherrlicht. Der Dichter sucht Zuflucht bei ihr und nennt sich ihren Bruder. In der Stille der Nacht erscheint ihm "Mohn so süß wie die Rose" (where the poppies are sweet as the rose in our world) ; der Tod ist für ihn wie Schlaf⁷¹⁾. In "Garden of Proserpine" betont Swinburne die Doppelnatur Proserpinas als begehrtenswerte unerbittliche Todesgöttin⁷²⁾:

"Pale beyond porch and portal,
Crowned with calm leaves she stands
Who gathers all things mortal
With cold immortal hands.
Her languid lips are sweeter
Than love's who fears to greet her
From many times and lands"

Schließlich beschreibt der Dichter in der Ballade "At Eleusis" das mohnbekränzte Haar der "goldenen" Persephone: ... "poppied hair of gold Persephone/ Sad-tressed and pleached low down about her brows ..!"⁷³⁾.

²⁶ Die Abbildung Nr. 26 zeigt eine Brosche Laliques (Musée Calouste Gulbenkian Lissabon, Inv.Nr. 1141). Das Gesicht einer Frau, deren Augen ^{halb} geschlossen sind, wird von Haarwellen umspielt. Der Haarschmuck besteht aus vier großen Mohnblüten. Das Gesicht ist aus Bergkristall gearbeitet, Haar und Blüten aus oxydiertem Silber. Eine große blau gefärbte Barockperle unterstreicht den bewegten Fall des Haares. Motiv und Material sind meisterhaft aufeinander abgestimmt: Das bleiche Antlitz der jungen Frau, die Mohnblüten wie das gedunkelte Silber und das Kristall als dem Mond und dem weib-

lichen Prinzip zugeordnete Materialien ergeben den Bezug zu Nacht und Tod⁷⁴⁾. Auch die Perle als Attribut von Mondgöttinnen deutet den Bezug zur Nacht an⁷⁵⁾. Hier ist Lalique zweifellos von der Edelsteinsymbolik ausgegangen, während in den übrigen thematisch vergleichbaren Darstellungen ästhetische Gesichtspunkte maßgebend sind. Die in Swinburne's "Garden" zum Ausdruck gebrachte Stimmung scheint sich gerade in diesem Motiv wiederzuspiegeln.

Bei den beiden anderen erwähnten Stücken bestimmt Gold das Material. Die Kennzeichnung der blau emaillierten Blüten durch die für den Schlafmohn charakteristischen dunklen Flecken läßt auf eine analoge Sinngebung als Proserpina, als Personifikation der Nacht oder des Traums schließen. Das auf einem Halsschmuck der Sammlung Gulbenkian dargestellte Motiv ist nahezu identisch mit dem einer heute im Kunstge-
27 werbemuseum Berlin befindlichen Spange⁷⁶⁾. Das Gesicht des Mädchens in dem Berliner Exemplar ist aus Gold, während es im vorliegenden Halsschmuck aus einem Chrysopras geschnitten
28 ist. Für das andere Stück aus dem Pariser Museum für angewandte Kunst⁷⁷⁾ wählte Lalique einen weißen Schmuckstein, dessen Identität umstritten ist (Achat?), zur Gestaltung des Mädchengesichts. Dieses wird teils von zarten asymmetrisch verlaufenden Haarsträhnen, teils von kräftigen Haarwellen und -voluten, die über der Stirn wie vom Wind aufgewirbelt erscheinen, umgeben.

Trotz der unterschiedlichen Materialbehandlung zeigen diese einander motivisch ähnlichen Darstellungen eine gewisse Affinität im Kolorit: es bewegt sich in den Farbklangen von Weiß und Blau, Grün und Blau.

D I 3 Metamorphosen

D I 3a Das Frauenantlitz in der Orchideenblüte

Der erotische Aspekt der Blumensymbolik um 1900 tritt in

einer eigenen Schöpfung des Jugendstilschmucks besonders zutage. Es handelt sich um die Darstellung anmutiger Mischwesen in der Form des Frauenantlitzes, das die Mitte einer Orchideenblüte einnimmt - um eine Abwandlung des Motivs der "Blauen Blume". Namentlich Lalique, Vever und Wolfers arbeiteten Stücke dieser Art; sie zählen zu den phantasievollsten und delikatesten Gebilden der Juwelierkunst um 1900.

Das Motiv der femme-fleur fügt sich unter anderem in den Rahmen von Huysmans' "A rebours". Als "Blume des Bösen" repräsentiert sie hier den Geist der Décadence. Der Sophist Des Esseintes schafft sich aus Abscheu vor der Trivialität des Lebens eine fiktive Welt nach eigenem Geschmack und umgibt sich mit erlesenen Dingen. Darunter fällt eine Sammlung exotischer Treibhauspflanzen, die ihn zu monströsen Alpträumen anregen. Hinter der verführerischen Pracht und dem Farbenreichtum der Blumen, unter denen sich auch Orchideen befinden, sieht er pathologische Erscheinungen. Im "tout n'est que syphilis"⁷⁸⁾ kulminieren seine Betrachtungen beim Anblick des tigerfleckigen Tropengewächses Caladium. Im Traum sieht Des Esseintes, wie sich eine Frau in eine Blume verwandelt⁷⁹⁾:

"... déjà la femme changeait; des couleurs flamboyantes passaient dans ses prunelles; ses lèvres se teignaient du rouge furieux des Anthurium; les boutons de ses seins éclataient, vernis tels que deux gousses de piment rouge.

Une soudaine intuition lui vint: c'est la Fleur, se dit-il"...

In der Novelle "Une nuit de Cléopâtre" hatte schon Gautier bei der Schilderung der Steinskulpturen des Palastgartens ähnliche Blumenchimären beschrieben.⁸⁰⁾ In der bildenden Kunst der späten achtziger Jahre ist es beispielsweise eine Illustration Walter Crane's zu "Flora's Feast", die das Motiv aufgreift: Eine bis zur Brust entblößte Frauengestalt entsteigt einer Lilie mit langer geschwungener Blüte; zwei anderen Kelchen entspringen zwei Tiger. Das gefleckte Braungelb der Blüten entspricht in der Farbgebung den Tigerfellen;

in ein solches ist auch die Frau eingehüllt. Die weibliche Gestalt, die Blüten und Tiere bilden ein züngelndes Gewoge, eine bewegte ornamentale Einheit. Der Begleittext lautet: "Then lilies, turned to Tigers, blaze / Amid the garden's tangled maze"⁸¹⁾. Inmitten eines labyrinthischen Gartens ist die Identität des Einzelnen vollständig aufgehoben, austauschbar. Die Lilie wird zu einem bedrohlichen Geschöpf.

Vergleichbare Vorstellungen schlagen sich in Lorrains orientalischem Märchen "Narkiss" nieder, das in dem Sammelband "Princesses d'Ivoire et d'Ivresse" erschien. Der Dichter widmete die Erzählung dem Freund Lalique⁸²⁾. Sie ist ein exaltierter Hymnus auf Laliques Blumenmädchen aus Metall, Email und kostbaren Edelsteinen.

Der Erzähler schildert eingangs, wie er durch Blumen zu dem Märchen angeregt wird. Auf seinem Tisch quellen Iris, Aronstab, Päonien und Kamillenblüten aus einem fischförmigen Gefäß hervor. In ihnen offenbart sich übernatürliches Leben: sie gleichen lebenden Kunstwerken und sind von okkulten Kräften beseelt: als wissende Geschöpfe kennen sie die Legenden der Wälder, Teiche und Quellen wie die Geheimnisse der alten Religionen. Zugleich aber sind sie gewaltdtätig und grausam; sie werden aus sich selbst wiedergeboren, nähren sich durch Blut und sind daher göttliche Wesen. Überdies sind sie "wollüstig" in den Augen des Erzählers, denn ihre Blumenkronen gleichen männlichen und weiblichen Geschlechtsorganen⁸³⁾.

Ihr Anblick ruft dem Erzähler das Märchen von Narkiss, einem ägyptischen Pharaonensohn, der der Magie einer tödlichen Blume erlag, ins Gedächtnis. Der schöne Jüngling, in dessen Adern das Blut der Isis kreist, wird in einer Zeit der Revolte und Intrigenherrschaft in ein Osiris-Heiligtum entführt. Dort schmückt man ihn wie eine Frau mit Juwelen, kultiviert seine Schönheit und vernachlässigt seine geistige Erziehung, um ihn zu einem weibischen, willen-

losen Instrument der Usurpatoren zu machen. Eines Nachts, als Narkiss in den Tempelruinen herumirrt, gelangt er bis zum dritten Tempel. Dort überrascht ihn eine seltsam üppige Vegetation. Neugierig dringt er immer weiter vor und gerät an die Stelle, wohin die getöteten Opfertiere gebracht werden - an ein gigantisches Sumpfgrab, von dem aus ein widerlich-anziehender Geruch von Verwesung und Blütenduft ausgeht. Trunken steigt Narkiss zum Nilufer hinab. Im Mondlicht erscheinen ihm die Blüten der Iris, des Lotos und des Aronstabs wie die Reflexe von Jade, von Opalen und Beryllen, die Glühwürmchen wie tanzende Edelsteine, Reptilien wie lebendiges Email. In dieser verzauberten Welt sieht er schließlich eine Traumblume mit einem menschlichen Gesicht, in der er seine Ahnin, die Göttin Isis, erkennt:⁸⁴⁾

..." dans cet enchantement des ténèbres et de l'eau, de la corruption et des fleurs et des feuilles ... Narkiss ébloui ne voyait qu'une fleur, une imprévue, une inconnue fleur de rêve, une longue et souple tige nacréée comme une perle, balancée d'un mouvement rythmique et dont le délicieux calice, modelé comme un visage souriait à mesure qu'il descendait vers elle ..."

Die seltsame Blume ist, wie Narkiss selbst, über und über mit Edelsteinen geschmückt; sie trägt ein mit goldenen Lotosblüten und Skarabäen aus Türkisen besetztes Diadem; um ihren rechten Arm windet sich von der Schulter bis zum Handgelenk eine metallene Schlange - das Attribut der Isis- und an ihrer Hand glänzen Ringe. "Le petit-fils d'Isis adora Isis ... Dans le fond bourbeux du charnier, la fleur à face humaine continuait de sourire⁸⁵⁾. Narkiss erliegt dem tödlichen Zauber der Blume, in der er sich selbst begegnet.

Das Lorrain'sche Märchen ist ein Beispiel für die Beliebtheit okkultistischer Themen- und Motivkreise im Fin-de-Siècle. Isis galt als eine mit Zauberkünsten begabte Göttin, als Inkarnation des Weltgeheimnisses. Für ihre Bedeutung

spricht die Tatsache, daß eine esoterische Zeitschrift den Titel "Le voile d'Isis" trug⁸⁶⁾.

Im Jahre 1901 kaufte der armenische Sammler und Freund Laliques, Calouste Gulbenkian, einen Anhänger, dessen Motiv dem Bild der Isis als Blumenchimäre verwandt ist
29 (Museu Calouste Gulbenkian, Lissabon, Inv.Nr. 1149).

Er zeigt eine Orchidee, deren Blüten in Fensteremail gearbeitet sind. Anstelle des Labellum erscheint eine Frauenbüste aus Bergkristall. Blau, Weiß und Gelb bestimmen das Kolorit. Die Darstellung ist eine schlichtere Version der Lorrain'schen Traumgestalt; ihre Irrealität kommt aufgrund des durchgehend transparenten Materials gesteigert zum Ausdruck. Zwei weitere signierte und datierte Stücke Vevers und Wolfers' mit der Benennung "Orchidée" entstanden im Jahre 1900:

30 In Vevers Brosche bildet ein aus Mondstein geschnittenes Frauengesicht mit einem Kopfschmuck aus Brillanten die Mitte von sechs gelb emaillierten Petalen mit braunen tropfenförmigen Tupfern. Die Blüten erinnern sowohl an Cranes Darstellung als auch an das tigerfleckige Caladium dessen Anblick in Des Esseintes ein sexuelles Trauma hervorruft. Das mit einem kleinen Brillanten versehene Kinn ruht auf dem Labellum. Der verkürzte, stilisierte Stengel sowie die Ränder der Blüten sind mit Brillantrosen versehen. Alle Metallteile sind aus Gold (Kunsthandel Paris 1972)⁸⁷⁾. Gegenüber Laliques eher abstrahierter Blüte ist Vevers Orchidee nahezu naturalistisch und entspricht einem Exemplar der gesprenkelten Stanhopea⁸⁸⁾. Die mit dem Licht wechselnde Farbe des Mondsteins bewirkt die unruhige Transparenz des Gesichtes. Es mag in der Absicht des Juweliers gelegen haben, den Stein, der, in der Antike der Mondgöttin Selene/Luna zugeschrieben, als Aphrodisiakum galt, an zentraler Stelle zu montieren, um so den Bezug zur Nacht anzudeuten⁸⁹⁾. Gerade diesem Stück haftet etwas von der erotisch-mystischen Atmosphäre der Lorrain'schen

Erzählung an.

- 31 Bei Wolfers' Anhänger ist die Symbolik noch erhöht (Slg. Frau Jacques Stoclet, Brüssel). Der Juwelier nennt ihn in seinem handgeschriebenen Verzeichnis der Einzelstücke "Orchidée"⁹⁰⁾. Die Bezeichnung leuchtet nicht ohne weiteres ein, da Wolfers die Petalen durch vier fledermausartige Flügel in hellem Fensteremail ersetzte, die den Kopf nicht einrahmen, sondern von einem über dessen Mitte angebrachten Brillanten aus nach rechts und links ausschwingen. Der Kopf wird aus einem Regenbogenquarz gebildet⁹¹⁾; die Staubfäden gleichenden stilisierten Haare aus opakem Email sind symmetrisch geordnet; unter dem Kinn befindet sich ein Brillant in länglich zugespitzter Goldfassung, der von einem flachen lappenförmigen mexikanischen Opal hinterfagen wird. Die so angedeutete ausladende Orchideenlippe (labellum) ist der der Gattung *Cymbidium* ähnlich.⁹²⁾ Berücksichtigt man die schillernde Bedeutung des Opals in Zusammenhang mit den Fledermausflügeln, die in kleine krallenförmige Spitzen auslaufen, so handelt es sich hier um ein Mischwesen aus Vampir und Orchidee. Vampire spielen keine unbedeutende Rolle in der Literatur des Symbolismus wie im Schmuck. Darauf gehen wir im Kapitel D II 4c ein.

Zum einen zeichnet sich die Orchidee durch ihre exotische Schönheit aus, zum anderen ist sie in den tropischen Wäldern nur schwer auffindbar oder muß in der Abgeschlossenheit europäischer Treibhäuser gezüchtet werden. Von der Aura des Geheimnisvollen und des Exklusiven umgeben, wurde sie daher zu einem Symbol der *Décadence*, das auf die Gestalt der Frau projiziert wurde. Aufgrund ihrer vielfarbigen Erscheinungsformen und ihres wellig-asymmetrischen Umrisses entsprach sie dem Kunstwillen des *Art Nouveau*, speziell dem der Juweliere, die durch das Email ihre Schönheit ins Artifizielle übersteigerten.

In einem letzten zum Bereich der vegetabilen Symbolik gehörigen Bildtypus ist die Frau als mit einem pflanzlichen Organismus verwachsen dargestellt: sie entsteigt - in Halb- oder Ganzfigur - einem Blumenkelch, ihre Gliedmaßen und Haare lösen sich in Zweigen, Blättern, Blütenstengeln auf. Alles fließt ineinander, verformt sich in einem dynamischen Prozess. Mit den folgenden Zeilen drückt Rilke eine Welt- erfahrung aus, die sich auch im "biomorphen" Ornament des Jugendstils niederschlägt.⁹³⁾ Die den Bewegungsrhythmen der Natur sich anpassende kurvig-lineare Formensprache schaffte bruchlose Übergänge von einer in die andere Materie:

"Das sind die Stunden, da ich mich finde.
Dunkel wellen die Wiesen im Winde,
allen Birken schimmert die Rinde,
und der Abend kommt über sie,

Und ich wachse in seinem Schweigen,
möchte blühen mit vielen Zweigen,
nur um mit allem mich einzureigen
in die einige Harmonie ...

Ein Beispiel aus dem Schmuck ist gegeben in einem Anhänger des Berliner Hofgoldschmieds Hugo Schaper mit der Bezeichnung "Frühlingserwachen" (Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, Inv.Nr. G. 4166). Er entstand 1902 in Berlin. Ein unbekleidetes Mädchen wächst aus einer Krokusknospe hervor, deren Stengel sich mit je zwei schmalen hohen Blättern verbinden, die zur Rechten und Linken der Figur aufsteigen. Sie vollziehen die nach oben gerichtete Bewegung des Körpers nach. Die grazile Gestalt, für die Schaper Elfenbein als Material wählte, reckt die Arme empor, so als erwache sie eben aus dem Schlaf. Ein abstraktes Ornamentgeflecht ist der Figur und den Blättern am Kopf hinterlegt; es fügt sich dem floralen Motiv organisch ein. Der Gesamtkontur des Anhängers ist mit einer stilisierten Blütenkelchform vergleichbar. Den unteren Abschluß bildet eine unechte Perle.

Der im Brüsseler Katalog mit "Daphné" benannte Anhänger eines unbekannten Juweliers stellt innerhalb eines teils abstrakten, teils naturalistischen Ornamentgefüges eine junge aufrecht stehende und unbekleidete Frau in gegossenem 33 und ziselierem Gold dar (Slg. L. Wittamer-De Camps, Brüssel).⁹⁴⁾

Die Körperpartie von der Taille bis zum Knie wird von dem abstrakten Ornament hinterfangen, das sich zur Rechten und Linken in zwei annähernd gleiche dreieckige Gebilde teilt, in die Opalplatten montiert sind. Die beiden angewinkelten Arme gehen in goldene, mit Amethystblüten besetzte Zweige über. Dahinter erscheint ein wellenförmiges Ornament, das Wolken oder einen Wasserlauf andeutet; es wird aus kleinen goldgefaßten hellen Schmucksteinen gebildet. Amethystblüten verteilen sich auch auf Beinen, Scham und linker Hüfte. Die Haarsträhnen und der Goldrahmen des abstrakten Ornaments sind schwarz emailliert. Die Büße verschmelzen mit wurzelförmigen Gebilden. Nach unten führt ein Schlierenornament, das ebenfalls schwarz emailliert ist und in eine Krappenfassung übergeht, die einen gemugelten Amethysten ovalen Formats umschließt. Der Typus der Mädchengestalt läßt an Entwürfe Grassets denken, die Schlierenformen an eine Auseinandersetzung des unbekannten Künstlers mit englischem Schmuck der Liberty-Werkstatt.

Die Vermutung, es könne sich bei dieser Darstellung um Daphne handeln, liegt nahe, ist hingegen nicht zwingend. Der Jugendstil bediente sich freizügig der alten Mythen, wie am Beispiel "Proserpina" oder "Venus" erläutert wurde. Nach der Sage verwandelt sich Daphne (=gr. Lorbeer) auf der Flucht vor Apoll in einen Lorbeerstrauch. An den überlieferten Bilddarstellungen ist abzulesen, daß die Nymphe, wenn im Augenblick der Metamorphose erfaßt, stets in Zweige mit Lorbeerblättern, in einen Baum oder nur in Zweige verwandelt wird⁹⁵⁾. Die Verwandlung in einen Blütenstrauch oder -baum ist demnach eine ikonographische Neuerung. Ob es sich dabei

um die Blüten des Lorbeers handelt, ist aufgrund der Farbverfremdung ins Violette nicht festzustellen, denn das natürliche Kolorit ist Hellgrün. Es ist wahrscheinlich, daß der Juwelier den Anhänger in Anlehnung an antike mythologische Vorstellungen konzipiert hat, er dem Motiv jedoch eine allgemeinere Bedeutung im Sinn der Harmonie zwischen Mensch und Natur geben wollte.

Eine letzte Darstellung dieser Reihe ist der Emailscharmuck, der als eine Schöpfung des Hauses Vever in der "Revue de la bijouterie ..." von 1901 mit der Bezeichnung "La Sève" abgebildet ist⁹⁶⁾. Ein nahezu identisches Stück befindet sich im Besitz des Schmuckmuseums Pforzheim (Inv.Nr. KV 1448).

Unter dem Wort "sève" ist der in der Pflanze zirkulierende Saft zu verstehen. Im übertragenen Sinn bedeutet der Begriff "Kraft, Geist, Schwung"⁹⁷⁾. In der Ausgabe des Sachs-Villatte von 1911 waren als Übersetzung auch "Mark, Jugendfrische" angegeben. In dieser figurativen Bedeutung muß Vever's Motiv gesehen werden. Der Pforzheimer Anhänger zeigt, in gegossenem Gold gearbeitet, ein nacktes Mädchen. Es ruht in entspannter Haltung auf dem rechten Standbein und wird von gezackten hellgrün emaillierten Blättern, von Stengeln und Gänseblumen umfassen. Den Mittelpunkt der weißen Blüten bilden, im Gegensatz zu dem bei Vever abgebildeten Stück, nicht Perlen, sondern jeweils ein Rubin, Peridot, Amethyst, Smaragd, Topas und Kunzit. Der von langem strähnigen Haar in schwarzem Email umgebene Kopf ist nach rechts geneigt, so daß er im Profil zu sehen ist. Beide Arme sind ausgebreitet; die Hände greifen nach den Pflanzen, während die Beine bereits mit ihnen verschmelzen und in ein bogenförmiges Ornament übergehen, an dem eine Perle hängt. Die Bearbeitung von Körper, Kopf und Haar erinnert stark an den zuvor behandelten Daphne-Anhänger, ebenso das Motiv. Es ist daher nicht auszuschließen, daß alle drei Stücke aus dem Atelier Vever stammen. Die "sève", der Lebenssaft durchzieht Menschen und Blumen

in gleicher Weise, verleiht ihnen Kraft, Schwung und jugendliche Frische. In Vevers Darstellung wird die Trennung zweier verschiedener Organismen durch die vereinheitlichende Ornamentalisierung aufgehoben. Wie bei den beiden anderen Stücken konzentriert sich das Motiv auf die Verherrlichung der Jugend. In diesen Objekten offenbart sich das von Sternberger schlüssig formulierte Weltverständnis des Jugendstils: der menschliche Körper ist "aufgelöst in das treibende Sehnen und verschlungen in dies allgemeine Wachsen", der Mensch wird "zur organischen vegetabilischen Seele"⁹⁸⁾.

Die folgenden Bildtypen, die in immer neuen Variationen im französischen Jugendstilschmuck vertreten sind und ihren Einfluß auch in der Juwelierkunst des Auslandes geltend gemacht haben, ergeben sich aus der vorausgegangenen Untersuchung zur Pflanzensymbolik:⁹⁹⁾ 1. Blumen sind Attribute. Sie umkränzen oder umgeben eine Frauengestalt, einen Kopf ~~oder eine~~ Blüte, können aber auch die Hand einer Frau schmücken. 2. Das Frauenantlitz ist Teil einer Blüte. 3. Die Frau oder das Mädchen ist im Augenblick der Verwandlung in ein vegetables Wesen dargestellt.

Die Bildinhalte konzentrieren sich auf weibliche Gestalten von elitärem Charakter - auf orientalische Prinzessinnen und andere Personen königlicher oder adeliger Herkunft, auf Göttinnen, legendäre Helden und Heldinnen, anmutige Naturgeschöpfe. Es wird keine Handlung geschildert, sondern ein "état d'âme", ein Seelenzustand suggeriert, wie ~~im~~ Mallarmé forderte¹⁰⁰⁾. Die Augen der dargestellten Personen sind halb bis ganz geschlossen, blicken vor sich hin oder in unbekannte Fernen. Durch die so gestaltete Verinnerlichung des Ausdrucks wird die Distanz zur realen Welt veranschaulicht. Die Pflanze, in erster Linie die Blume, versinnbildlicht die heterogensten Vorstellungen und Begriffe: Reinheit, Macht, Trauer, mystische Empfindung, Nacht, Traum und Tod; sie ist erotisch-dämonische Wesenheit oder Leben kündende, blühende

Kraft. In der Verschmelzung des Mädchenleibes mit einer Vegetationsform, wie sie in Typ 3) gegeben ist, manifestiert sich die romantische Sehnsucht des Künstlers nach dem Sich-Eins-Fühlen mit der Natur. In diesem Bereich der Darstellungen gilt die Welt der Pflanze als rein und unbefleckt; man identifiziert sie mit dem jungfräulichen nackten Mädchenkörper, mit dessen Jugend und vollkommener Schönheit. Auch im Schmuck, wie in allen anderen Kunstäußerungen des Jugendstils, wurde diesem artifiziellen Bild der Frau ohne menschliche Substanz gehuldigt. Ob ideale Geliebte, Triebgeschöpf, unerreichbare Göttin oder reines Naturwesen - sie blieb stets unwirkliche Traumgestalt.

D II T i e r s y m b o l i k

D II 1 Voraussetzungen

Antike Mythologie, mittelalterliche Legende und romantische Naturbeseelung bestimmten im Jugendstilschmuck die Symbolik der auf die Frau bezogenen Pflanze in hohem Maß. Ähnlich verhielt es sich mit den vorherrschenden Tiersymbolen. Die Juweliere wählten diejenigen Repräsentanten der Fauna, die sich durch ästhetische Vorzüge, durch geschmeidige Bewegung oder durch Struktur und Farbe ihrer Gestalt auszeichnen. Aufgrund solcher Charakteristika waren sie für eine ornamentale Verwendung prädestiniert: der schimmernde, sich windende Schuppenleib der Schlange, die Eleganz des Schwans, der Farbenreichtum von Schmetterling und Pfau wie die transparente Flügelstruktur des Insektes - etwa der Libelle - waren ideale Ornamentvorlagen der Natur. Unter dem Einfluß des Japonismus regten besonders die Insekten die Künstler zur Gestaltung an¹⁾. Eine Ausnahme bildet das - auch aus der ostasiatischen Kunst übernommene - Motiv der Fledermaus. Neben Kraken und Meerungeheuern gehörte sie zu jenen monströsen Bildmotiven, die die Phantasie von Juwelieren und Goldschmieden besonders anregten. Sie nutzten die Möglichkeiten, die beispielsweise die Fledermaus mit ausgebreiteten Schwingen der Email- und Metallverarbeitung eröffneten und versuchten, das Nachttier mittels kostbarer Materialien in ein ästhetisches Objekt zu verwandeln. Häufig ersetzten sie den plumpen Mausleib durch eine weibliche Gestalt oder ein weibliches Antlitz.

Die Bevorzugung dieser Tiere in der Schmuckkunst war nicht nur einer dekorativen Intention zuzuschreiben: jedem von ihnen wird von jeher eine oder mehrere symbolische Bedeutungen unterlegt. Gemeinsam ist ihnen die Eigenschaft der schnellen Fortbewegung. Erdgebunden ist nur die Schlange, die anderen sind Geschöpfe der Luft und des Wassers. Sie alle haben die Fähigkeit, sich dem Zugriff plötzlich zu entziehen.

Sie lassen sich nicht ergreifen und sind Traumbildern verwandt. Henderson bezeichnet Fische, Schlangen und Schwäne als Transzendenzsymbole²⁾, während Freud Schlangen und Vögel "Seelentiere" nennt. Sich auf Wundts Erkenntnisse berufend, weist er auf deren Totemcharakter hin. Die schnelle Beweglichkeit sowie "Überraschung und Grauen erregende Eigenschaften" mache diese Tiere zu besonders geeigneten Trägern der Seele³⁾.

Im Schmuck wurde das Tier sowohl als Einzelmotiv als auch in seiner Verbindung mit anderen Tieren oder als weibliches Mischwesen dargestellt. Mädchengestalten mit Insekten-, Pfauen- oder Fledermausflügeln, mit Fisch- oder Schlangenschwänzen überwiegen. Wie bereits angeführt, sind die hybriden Geschöpfe keine Erfindung des Jugendstils, sondern, übernommen aus der Mythologie der Antike, aus Ornament und Schmuck der Renaissance und des Manierismus bekannt⁴⁾. Auch in der Juwelierkunst des 19. Jahrhunderts, die sich historistischer Motive bedient, sind sie nicht selten.

Das Tierweib Fin-de-siècle trägt dämonische Züge. Chimäre und Vampir, Sirene und Meduse repräsentieren im Schmuck die Variationen der "femme fatale" ebenso wie Eva-Lilith und Kleopatra das mit der Schlange vertraute Weib, die ewige Versuchung des Mannes. Sie ist die "Flamme, die anzieht und verzehrt"⁵⁾.

Die Beschwörungen der sinnlich-sündigen Chimäre sind das ganze 19. Jahrhundert hindurch in Literatur und Kunst zu verfolgen, verdichten sich jedoch um 1900. In der Antike ein feuerspeiendes Fabeltier, teils Löwe, teils Ziege und teils Schlange, beschreibt sie Hesiod in der Theogonie als zur Gruppe der Sphingen, Hydren, Gorgonen und anderen Monstren gehörig. Seit dem Ausgang des Mittelalters gilt die Bezeichnung generell für Mischwesen⁶⁾. Im psychologischen Sinn umschreibt der Begriff ein Trugbild, eine Wahnvorstellung, ein unbestimmtes Phantasiegebilde. Jullian

wählt in seiner Studie über die Kunst des Fin-de-Siècle die Chimäre als Leitbegriff zur Darstellung der Frau. An den Ausgangspunkt seiner Untersuchung stellt er Moreaus Ölbild "Les Chimères" (1884), auf dem die gesamten Phantasmagorien der Jahrhundertwende vorweggenommen sind⁷⁾. In einer Brosche⁸⁾ 35 Laliques, die 1893 entstand, erscheint die Chimäre ebenfalls⁸⁾.

Mallarmé sieht in der Geliebten "das Tier, den Inbegriff der feilen Sünden", das dem Mann Verderben bringt und ihn durch das "schnöde Haar" einfängt⁹⁾. Als infame Tochter der Begehrlichkeit und der Nacht versteht Samain die "goldene Chimäre", Personifikation der Unzucht und Wollust¹⁰⁾. Die Metallfarbe ist hier zur Charakterisierung des schönen, kalten Ungeheuers benutzt. Lalique könnte sich das im Gedicht entworfene Bild zum Vorbild für seine Darstellung (35) genommen haben.

Die Chimärenphantasie von Symbolisten und Jugendstilkünstlern wurde auch durch die Sage von Ödipus und der Sphinx immer wieder angeregt. Die Sphinx als betörendes Ungeheuer trug demnach eher griechische, also weibliche Züge als ägyptische - man denke etwa an Rossettis Bild "The Question", Moreaus "Ödipus und die Sphinx" oder Stucks "Der Kuß der Sphinx". Im französisch-belgischen Schmuck finden sich selten Darstellungen von Sphingen, daher gehen wir hierauf nicht näher ein.

Noch eine andere Vorstellung bestimmte die Gestalt der Chimära Fin-de-Siècle. Sie ist auf die Schriften des Mystikers Jakob Böhme und des Theophrastus Paracelsus zurückzuführen, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts die deutsche Literatur anregten. Es handelt sich um die Wiederentdeckung des Glaubens an menschengestaltige, aber auch animalische Elementargeister. In einer Untersuchung über "Die Elementargeister bei Fouqué und anderen Dichtern der romantischen und nachromantischen Zeit" erläutert Floeck: "Die Dichter suchten nun, in den geheimen Sinn der Naturerscheinungen einzudringen, die elemen-

taren Kräfte der Natur, ... mit höher begabten Wesen in Verbindung zu bringen"¹¹⁾. Sowohl de la Motte Fouqués "Undine" als auch die mehrfache Verarbeitung der altfranzösischen Melusinensage¹²⁾ im Verlauf des 19. Jahrhunderts haben auf die Kunst um 1900 ihre Wirkung nicht verfehlt.

Der Tendenz, exotische, ägyptische und orientalische Motive in der Kunst zu verwerten, die maßgeblich durch Gautiers Erzählung "Une nuit de Cléopâtre", Flauberts "Salammbô", und später durch einige Stücke Sardous wie durch Wilde's "Salome" gefördert worden war, entsprach auch das Interesse der Juweliere an ägyptischen Amuletten. Besonders der Skarabäus, Symbol der Sonne und der Wiedergeburt¹³⁾, wurde unter dem Einfluß L'aliqes als Schmuckmotiv bevorzugt. Montesquiou widmete Sarah Bernhardt, der Interpretin von Sardous "Cléopâtre" zwei Strophen, in denen er der Künstlerin einen Skarabäen-Ring schenken will; als sentimentale Gegengabe erhält er ein Tränenglas¹⁴⁾:

Je possède une bague, et qu'entre toutes j'aime,
Un jaune scarabée et qui garde en son cœur
Une goutte d'eau vive enfermée en la gemme,
Souvenir du déluge immortel et vainqueur.

Je t'offre cet anneau parce qu'il est, je pense,
Le seul qui de tes doigts soit le digne décor;
Mais un cadeau plus rare, et pour ma récompense,
M'offre un lacrymatoire où des pleurs sont encor.

In der "Revue de la bijouterie ..." vom Februar 1904 wird ausdrücklich auf die ägyptischen Motive Skarabäus und Schlange verwiesen, die häufig auf Broschen, Uhren, Anhängern, Gürtelschließen und anderen Gegenständen dargestellt sind¹⁵⁾.

- 36 In einem verschollenen Miederschmuck aus der Werkstatt Georges Fouquets ist ein Skarabäus von zwei Schlangen flankiert, die einander die Köpfe zuneigen. An den Bauch des Käfers ist ein Gehänge montiert, das aus einem hufeisenförmigen, einem dreieckigen und einem trapezförmigen Gebilde besteht und mit zwei stilisierten Lotosblüten geschmückt ist. Als

Materialien gibt die "Revue de la bijouterie ..." Email auf Gold, Brillanten und Opale an¹⁶⁾.

D II 2 Die Schlange als Attribut der Frau

Während der Skarabäus als Attribut der weiblichen Gestalt in Darstellungen des Jugendstilschmucks zurücktritt, sind Schlangen in Verbindung mit Eva-Lilith, Kleopatra, Salammô, mit Schlangenbändigerinnen, Mänaden und Medusen geläufig. In der Gestalt der Melusine verschmelzen Frauen- und Schlangenleib.

Die Symbolik der Schlange ist so komplex, daß hier nur einige wesentliche Aspekte umrissen werden können. Von jeher sind mit dem Reptil religiöse Vorstellungen verknüpft worden, die sich aus seinen physischen Eigenschaften ableiten. Die Schlange ist erdgebunden und besitzt die Fähigkeit, sich ohne Füße oder Flügel schnell und lautlos fortzubewegen, plötzlich zu erscheinen und zu verschwinden; ihr Angriff ist unvermittelt und tödlich, ihr Blick von bannender Kraft. Die Erneuerung ihrer Gestalt durch Häutung führte zu dem Glauben, in ihr wirke ein Genius, eine ständig sich verjüngende Kraft¹⁷⁾.

Im Altertum wurde die Schlange als Gottheit verehrt, die Leben zeugt und erhält, aber auch zerstört. Sie repräsentierte Erde, Wasser, Feuer und Sonne, zugleich fruchtbare und tödliche Elemente¹⁸⁾. Es wurde ihr auch die Gabe der Mantik zugesprochen¹⁹⁾. Die Psychologie erkannte in der Schlange, die die Träume bewegt, ein Libidosymbol, das sowohl das männliche als auch das weibliche Prinzip repräsentiert²⁰⁾.

Im jüdischen und schristlichen Glauben gilt die Paradiesesschlange als Inbegriff des Bösen und des sündigen Triebes²¹⁾. Diese Bedeutung kommt auch in der Literatur des 19. Jahrhunderts wieder auf, doch nicht ausschließlich. In Blakes

literarischem Werk ist die Schlange beispielsweise Sinnbild der Hypokrisie, der Sünde, aber auch des Naturkultes; gelegentlich beschreibt sie der painter-poet auch als ein Wesen aus Gold und Edelsteinen²²⁾. Eine seiner Bleistiftstudien "Eve tempted by the serpent" zeigt Eva, von der Schlange umwunden, die sich ihren Lippen nähert.²³⁾

Das Motiv des sündigen Weibes, wie es etwa in Stucks "Sünde" und "Sinnlichkeit"²⁴⁾ oder in Jean Delvilles "L'Idole de la perversité"²⁵⁾ erscheint, taucht in den Schöpfungen des Art Nouveau in vielen Varianten auf. Wolfers fertigte zwei heute verschollene Stücke mit der Bezeichnung "Eve"²⁶⁾. Darstellungen der Eva sind im übrigen selten, zumindest nicht erhalten. Allerdings gibt es genügend Schmuckobjekte, die die Schlange als Einzelmotiv zeigen, so die Brosche
37 des Ateliers Sandoz-Fils aus dem Hessischen Landesmuseum Darmstadt²⁷⁾. Dargestellt ist eine mit fünfunddreißig Diamanten und einem Smaragd besetzte Schlange, die sich um ein rosafarben und blaugrün emailliertes Bandornament windet. Dieses verläuft in Voluten, konkaven und konvexen Formen, die an schlierenförmigen Ecken aufeinanderstoßen und so im Gegensatz zu der ungebrochen runden Bewegung des Schlangenleibes stehen. Den unteren Abschluß bildet eine Barockperle.²⁸⁾

Die Schlange als Attribut Evas oder Liliths ist ein Motiv der symbolistischen Literatur. Lilith (hebr. "Nacht"), galt seit dem Mittelalter als die erste Frau Adams, - halb Weib, halb Schlange. Auf Amuletten dargestellt, sollte sie den Träger vor Hexerei und Unglück bewahren²⁹⁾. Im jüdischen Volksglauben wurde sie als ein sinnliches blutsaugendes Geisterwesen verstanden³⁰⁾.

Lilith ist Gegenstand von Rossettis Gedichten "Eden" und "Lilith"³¹⁾:

Of Adam's first wife, Lilith, it is told
(The witch he loved before the gift of Eve),
That, ere the snakes's, her sweet tongue could deceive,
And her enchanted hair was the first gold.

Der Sündenfall bildet die Vorlage für Remy de Gourmonts erotisches Melodram "Lilith", das 1891/92 in Paris erschien. Satan schlüpft in die Haut der Schlange und beschließt gemeinsam mit der rachedurstigen Lilith, Adam und Eva zu verführen, den "zweifachen Ehebruch" zu begehen. Auch hier taucht die als Juwel verstandene Schlange auf³²⁾:

"Le serpent s'approche. Ses yeux sont deux émeraudes, sa langue est une flèche de diamants, son corps un collier d'argent tout incrusté d'améthystes, et un rubis s'amarçait à l'extrémité de sa queue. Comme il déroule ses anneaux, des feux s'irradient selon la spirale des ondulations ..."

Außer mit den Vorstellungen im Zusammenhang mit dem Sündenfall verbanden sich mit der Schlange um 1900 auch andere Bedeutungen religiöser Natur. Sowohl Kleopatra als auch Salammô zeichnet sich durch eine besondere Beziehung zur Schlange aus. Aus Geschichte und Mythologie Ägyptens geht hervor, daß die Schlange dort bevorzugter Gegenstand kultureller Verehrung war. "Besonders häufig begegnen wir dem Schlangensymbol im Götterpantheon Ägyptens. Alle zeugenden, alle zum Leben treibenden, alle lebenverfügenden, alle das Leben im Tode verwaltenden Gottheiten haben die Schlange in beigegebener Form - häufig das Haupt der Gottheit umschlingend - oder aber diese Gottheiten zeigen selbst völlige oder teilweise Schlangengestalt"³³⁾. Diese Beobachtung entnehmen wir Sigrid Strauss' Untersuchung zur Symbolik der Schlange.

Aus den Legenden um Kleopatra ist die ägyptische Spezies der Brillenschlange, die *Aspis* oder Uräusschlange (*Naia haie* L.) bekannt. Die Königin ließ sich durch ihren Biß töten, um einen schnellen schmerzlosen Tod herbeizuführen. Die *Aspis* zierte auch den Kopfschmuck der Pharaonen als Zeichen der Herrschaft und Königswürde. Wie ein Diadem schmückte die *Aspis*-Art Thermutis das Haupt der Isis.³⁴⁾ In griechischen Bildern hingegen windet sich diese Schlange um den Arm der Isis.³⁵⁾

38 Um eine Uräusschlange handelt es sich bei dem ungewöhnlichen Schmuck, den Alfons Mucha für Sarah Bernhardt entwarf und den der Juwelier Georges Fouquet anfertigte (Slg. Michel Périnet, Paris). Die Identifikation ergibt sich aus einem Vergleich mit der bei Grzimek abgebildeten sogenannten Kopfbeschilderung der Aspia³⁶⁾. Das Stück besteht aus einem verschiedenfarbig emaillierten Goldarmband in der Form des Reptils wie aus einem damit durch zarte Goldkettchen verbundenen Ring mit dem Motiv eines Schlangenkopfes. Wird der Schmuck angelegt, so beansprucht er den linken Unterarm, Handrücken und Zeigefinger der Trägerin. Der Schwanz läuft über dem Unterarm aus, während der mit facettierten Opalen geschmückte Kopf, eingebettet in eine flache scheibenförmige Gold-Email-Fassung, auf dem Handrücken ruht. Die Augen sind jeweils aus Rubinen gefertigt. Der Ring, der das Motiv des mit Opalen montierten Kopfes in kleinerem Format wiederholt, kann auch unabhängig vom Armband getragen werden.

Nach Rheims entwarf Mucha dieses "bracelet égyptien" für eine Premiere von Sardous Drama "Cléopâtre", in dem die Bernhardt die Titelrolle übernommen hatte³⁷⁾. Dagegen steht die Aussage Jiří Muchas, sein Vater habe den Schmuck für die Rolle der Bernhardt als Medea vorgesehen. In der Tat trug die Künstlerin in dieser Rolle ein Schlangenarmband, wie Muchas Plakat "Médée" verbürgt³⁸⁾. Es ist jedoch nicht identisch mit Fouquets Schmuck. Rheims' Deutung ist wahrscheinlicher, zumal es sich aufgrund der Kopfzeichnung um die ägyptische Schlangenart handelt, die schwerlich in Zusammenhang mit Medea zu bringen ist.

Die Opale unterstreichen das schillernde Wesen der Schlange. Fouquet mag darauf angespielt haben, daß Antonius Kleopatra - und diese Beziehung ist Gegenstand von Sardous Drama - einen Opalring schenkte, der Beide ins Verderben gestürzt haben soll³⁹⁾.

Sardou schildert Kleopatra als geheimnisvolle Isis-Sphinx. Antonius sieht in ihr eine rätselhafte Blume Ägyptens, eine schlangengleiche verschleierte Isis⁴⁰⁾:

"J'y vois mieux en toi la fille, la fleur de cette silencieuse Egypte, où tout est symbole et mystère, jusqu'au langage de vos prêtres ... ton sourire énigmatique et la souplesse de couleuvre, tu es bien vraiment l'Égyptienne, l'Isis toujours voilée des ténèbres, l'énigme vivante, le sphynx".

Mit Gautiers Novelle "Une nuit de Cléopâtre" war der Anfang für eine Reihe anderer literarischer Schöpfungen gemacht worden, die sich mit der legendären Königin befassen. Gautier erzählt die Geschichte des jungen Löwenjägers Meiamun, der in Liebe zu Kleopatra entbrennt. Sie gewährt ihm eine Liebesnacht, bedeutet ihm aber, daß er am Morgen sterben müsse. So teilt er das Schicksal seiner Vorgänger⁴¹⁾. Praz nennt Kleopatra eine "der ersten romantischen Verkörperungen des Vamps", die gegen Ende des Jahrhunderts in Herodias eine Parallele fand⁴²⁾.

Außer den genannten Autoren verwerteten in Frankreich auch Gustave Kahn, Albert Samain und Henri de Régnier den Stoff in Gedichten⁴³⁾. Régnier schildert den Kopfschmuck der Königin, die Aspis, deren Gift sie erlag, in "Le Diadème":

...

"Cléopâtre déjà portait en diadème,
Invisible et royal à son front sans effroi,
L'aspic qui la tua du venin d'elle-même".

Samain hingegen vergleicht den nackten Körper Kleopatras mit einer "flammenden Natter", die sich windet:

"Cléopâtre, ... debout sous l'azur,
Se tord, couleuvre ardente, au vent tiède et vorace".

Die Gestalt der Kleopatra ist im Schmuck häufiger dargestellt als in der gleichzeitigen Malerei; die sich mehr der Salammô und der Salomé annahm. Sie erscheint jedoch in verschiedenen Aufmachungen, bei denen nicht immer die

Schlange Attribut ist.

Sowohl Gautier als auch Sardou beschreiben ausführlich den Haarschmuck der Königin, erwähnen jedoch keine Schlange. Er besteht aus einer Art Goldhelm, der durch den Leib und die Flügel des heiligen Sperbers gebildet wird; die Flügel öffnen sich fächerförmig und fallen zu beiden Seiten des Hauptes herab. Sie bedecken die Schläfen, während der Schwanz des Vogels den Nacken verbirgt⁴⁴⁾. Damit ist die Sperberhaube, die für Pharaonen übliche Kopfbedeckung gemeint. Gewöhnlich ist sie auch mit dem Schlangensymbol über der Stirn versehen.

Im Besitz des Hessischen Landesmuseums Darmstadt befindet sich eine Brosche, die von dem Modelleur und Ziseleur Lucien Gautrait für das Atelier Gariod in Paris entworfen wurde 39 (Inv.Nr. Kg 65 : C 327). Dargestellt ist ein zur Seite gewandter Frauenkopf mit einer bis zu den Schultern herabgezogenen Haube, die über der Stirn mit einem aufgerichteten Schlangenkopf geschmückt ist. Die Flügel sind in blauem und grünem Fensteremail gearbeitet und setzen an den Schultern an. Hals und Brustansatz gehen in ein schlangenförmig gewundenes Ornament über, an dem unter zwei kleinen Brillanten eine Perle hängt. Ein bis auf wenige Details gleicher Anhänger mit Kette, an der zwei weitere Schlangen angebracht sind, ist bei Vever abgebildet⁴⁵⁾. Bei diesem Stück, dessen Entstehung der Autor mit 1901 angibt, erscheint am Brustansatz eine Schuppenziselur. Die Bezeichnung lautet lediglich "pendentif égyptien, or ciselé et émaillé". Eine mögliche Anregung für das Motiv wäre Samains zitiertes Gedicht, in dem Kleopatra mit einer Natter verglichen wird, wahrscheinlicher aber ist der direkte Bezug zu Sardous Stück, zumal auch die zeitgenössische Kritik um 1900 die schlangenartigen Bewegungen der Titelheldin Sarah Bernhardt besonders hervorgehoben hat.⁴⁶⁾

Einen größeren Einfluß auf die bildende Kunst des Fin-de-Siècle als die Gestalt der Kleopatra in der Dichtung hatte Flauberts historischer Roman "Salammbô", der erstmalig 1862 erschienen war. Salammbô ist keine femme fatale im Sinne Kleopatras oder Salomes, die bewußt das Leben der Männer zerstört, die sie zu lieben glaubt. Als Tochter des Heerführers Hamilkar Barkas im Mittelpunkt des Geschehens um den Söldneraufstand in Karthago, ist sie die untertänige Dienerin der Mondgöttin Tanit, unter deren Schutz Karthago steht. Ihre Macht ist gebunden an einen Schleier, den heiligen Zaimph. Salammbôs Gefährtin ist eine Pythonschlange, die Flaubert als das Symbol des "Urschlammes", der Fruchtbarkeit und des Kosmos charakterisiert⁴⁷⁾. Die Tochter Hamilkars liebt Mathô, den lybischen Söldnerführer, obwohl dieser in der Absicht, den Söldnern zum Sieg zu verhelfen, Tanit ihres Schleiers beraubt. Für seinen Frevel büßt er mit einem grausamen Tod.

Mit der Python geht Salammbô eine erotisch-mystische Verbindung ein, die Flaubert, wie folgt, beschreibt⁴⁸⁾:

"L'horreur du froid ou une pudeur, peut-être, la fit d'abord hésiter. Mais elle se rappela les ordres de Schahabarim, elle s'avança; le python se rabattit, et, lui posant sur la nuque le milieu de son corps, il laissait pendre sa tête et sa queue, comme un collier rompu dont les deux bouts traînent jusqu'à terre. Salammbô l'enroula autour de ses flancs, sous ses bras, entre ses genoux; puis, le prenant à la mâchoire, elle approcha cette petite gueule triangulaire jusqu'au bord de ses dents; et, en fermant à demi les yeux, elle se renversait sous les rayons de la lune ..."

Eben diese Szene stellte Carl Strathmann in seinem Hauptwerk "Salambo" (1894) dar. Angeregt von byzantinischen Mosaiken, nähte er Edelsteinimitationen in das Bild, um die orientalische Pracht des Geschehens plastisch wiederzugeben⁴⁹⁾. Auch Philippe Wolfers gestaltete das Motiv in einem Anhänger mit Kette, den er in seiner selbst geführten Liste mit "Salammbô" bezeichnete⁵⁰⁾. Ob dieser mit dem in der von Charles Holme herausgegebenen Sondernummer des "Studio"

40 abgebildeten identisch ist, läßt sich nicht feststellen⁵¹⁾.

Es handelt sich hier um eine Mädchenstatuette aus gegossenem Gold. Der entspannte, geschmeidige Körper ist von einer Schlange aus schwarzem und braunem Email umwunden; über den linken erhobenen Arm schlängelt sich das Reptil herab und nähert sich dem Mund des Mädchens wie zum Kuß. Hinter dessen Kopf ist eine schmale, quer liegende Sichel, die mit Brillanten besetzt ist, montiert; an ihren Enden befinden sich die Aufhängerösen für die Kette. Unter dem Fuß des Standbeins befindet sich ein amorpher Schmuckstein. Es ist nicht auszuschließen, daß hier ein Eva-Motiv im Sinne der Blake'schen Darstellung "Eve tempted by the serpent" vorliegt⁵²⁾. Wahrscheinlicher ist jedoch aufgrund des Sichelattributes, daß die besondere Beziehung Salammô's zur Mondgöttin Tanit gemeint ist: nach Flaubert befindet sich das von der Schlange umwundene Mädchen in einem Zustand der Trance; dies ist in Wolfers' Darstellung durch den aufwärts gerichteten Kopf zum Ausdruck gebracht. Entgegen seiner sonstigen Vorliebe für die Häufung verschiedener Edelsteine in einem Objekt und für eine oft überladene Vielteiligkeit ist dem Juwelier hiermit ein Stück von außerordentlicher formaler Schlichtheit gelungen.

Auf andere Weise interpretierte der Pariser Juwelier Emmanuel Jules Joé-Descomps das Motiv in einer Brosche des Hessischen Landesmuseums Darmstadt (Inv.Nr. Kg. 63 : C 11)⁵³⁾. Vor einem Hintergrund aus grünem und grauen Fensteremail, der Wasser und Himmel andeutet, erscheint im Profil ein Frauenkopf aus Gold, der in der Schärfe der Modellierung fast männlich wirkt. Das Haar fällt in strengen, parallel verlaufenden Strähnen herab und rollt sich, in einer Welle zusammengefaßt, nach außen. Es ist mit einem Phantasiediadem geschmückt, auf dem Blütenmotive in grünem Transluzidemail erscheinen und verbunden mit einem Gehänge, das, mit einem Brillanten versehen, wenig über den unteren Rand des Stückes hinausragt. Vor dem Hals ansetzend, windet sich die Schlange über den Kopf hinweg zur gegenüberliegenden Seite

herab, wo sie eine Teichrose umschlingt. Der Kopf des Mädchens ist mit dem der Schlange konfrontiert. Eine weitere Teichrose evoziert die Nähe eines Wassers. Das Reptil bildet gleichzeitig Gegenstand und Rahmen der Komposition.

Obwohl der Kopfputz nicht mit der Beschreibung Flauberts übereinstimmt und wohl auch nicht zu identifizieren ist, wie eine Stelle in Huysmans' "A rebours" belegt⁵⁴⁾, sprechen Schlange und Lotosmotiv für eine Interpretation als Salammbô. Lotosblüten tauchen in dem Roman bei der Schilderung der Umgebung des Tanittempels auf⁵⁵⁾.

Vergleicht man Wolfers' Anhänger mit Joé- Descomps' Brosche, so liegt der Unterschied in der Konzeption der Stücke darin, daß der Belgier sich auf einen bestimmten Augenblick des Geschehens konzentrierte, während der Franzose eine Szenerie gestaltete, innerhalb derer sich dieser Augenblick erst ereignen wird. Bei Wolfers steht das psychologische Moment im Vordergrund, bei Joé- Descomps hingegen der Stimmungsrahmen, der durch vermehrte Requisiten vermittelt wird.

42 Im Motiv einer Brosche des Juweliers E. Dabault scheinen sich Salammbô, Melusine und Schlangenbeschwörerin zu einer wahren Chimäre zu vereinigen (Slg. M. Manoukian, Paris). Das Stück zeigt eine vollplastische Mädchenbüste aus ziseliertem Silber. Den Kopf ziert ein hohes Diadem, bestehend aus je zwei Korallen an den äußeren Volutenenden und zwei Opalen in der Form des Halbovals, die in einem von Brillantrosen besetzten silbernen Rahmen den herzförmigen Mittelteil bilden. Die Haare fallen in natürlichen Wellen herab, laufen aber vom Schulteransatz an in stilisierte gerundete Strähnen aus. Die Augen des Mädchens sind geschlossen, den Mund umspielt ein rätselvolles Lächeln. Schultern und Rumpf ersetzt ein Gebilde in der Form eines Fischeschwanzes, das eine zum Kopf gegenläufige Bewegung darstellt und so eine tänzerische Haltung zum Ausdruck bringt. Zwei in verschiedenen Grüntönen

und unterschiedlicher Zeichnung emaillierte Schlangen umschlingen die Büste in mehreren Windungen, während sich eine von ihnen dem Mund des Mädchens nähert.

C.G. Jung sieht in der Gestalt der Melusine ein Zauberwesen und ein Seelenbild⁵⁶⁾. Nach einer altfranzösischen Legende ist sie eine schöne junge Frau, die sich einmal wöchentlich in ein Schlangengeschöpf verwandelt, bis ihr Gemahl das Geheimnis entdeckt. Die Erzählung wurde in der Romantik zu neuem Leben erweckt und verfremdet. Musset verband Melusine beispielsweise mit einem Tanzmotiv:⁵⁷⁾

O monstre superbe, ô beau reptile !
Comme tu enlaces,
comme tu ondoies, douce couleuvre,
avec ta peau souple et tachetée !
Comme ton cousin le serpent
t'a appris à te rouler autour
de l'arbre de la vie, avec la
pomme dans les lèvres !
O Mélusine ! ô Mélusine !

Schon Musset bringt im Bild der "sanften Natter" die Paradiesesschlange als Umschreibung der tanzenden Frau. Ihr unergründliches Wesen regte ihn zu dem Namen "Melusine" an. Sie ist das Geheimnis des "Nie sollst du mich befragen", das kein Sterblicher erfahren darf. Aus diesem Grund wurde der Stoff im Fin-de-Siècle wieder bearbeitet, von Jean Lorrain beispielsweise zweifach⁵⁸⁾. In der Statuettengruppe Jean Dampys "Le Baiser au Chevalier" fand das Motiv seine künstlerische Verwirklichung⁵⁹⁾. D'Annunzio widmete Melusine ein Gedicht.⁶⁰⁾

Auch zu Baudelaire's "Le serpent qui danse" zeigt Dabaults Brosche Bezüge⁶¹⁾:

Que j'aime voir, chère indolente,
De ton corps si beau,
Comme une étoffe vacillante,
Miroiter la peau !

Sur ta chevelure profonde
Aux âcres parfums,
Mer odorante et vagabonde
Aux flots bleus et bruns,

...

Tes yeux, où rien ne se révèle
De doux ni d'amer
Sont deux bijoux froids où se mêle
L'or avec le fer.

A te voir marcher en cadence,
Belle d'abandon,
On dirait un serpent qui danse
Au bout d'un bâton.

Wie Musset assoziiert Baudelaire die Tanzbewegung mit den Windungen der Schlange. Er spricht von der schimmernden Haut, von der "Locken tiefen Fluten" und von den Augen als kaltem Geschmeide, in dem sich Gold und Eisen mischen, von der schmiegsamen Hingebung an den Takt⁶²⁾. Baudelaire entwirft eine Reihe von Bildern, die sich dem Juwelier als ornamental-preziöse Vorlagen anbieten. Die anmutig gleitende oder rhythmisch bewegte Gebärde entspricht dem schwingenden Ornament des Art Nouveau ebenso wie der Wellenduktus von Haar und Wasser. Sie ist Ausdruck ständiger Verwandlung.

In einen entfernten Zusammenhang mit diesem Schmuck kann ein Anhänger Philippe Wolfers' mit der von ihm selbst gegebenen Benennung "Schlangenbeschwörerin" (La charmeuse) gestellt werden (Slg. Wolfers Frères, Brüssel)⁶³⁾. Das Stück entstand 1899. Hier ist die durch magische Kraft bezauberte Schlange gehorsames Instrument des Weibes, das eine Verwandte der tanzenden Mänaden aus dem orgiastischen Gefolge des Dionysos ist. Diese umgürten sich nach antiker Tradition entweder mit zahmen Schlangen, die ihnen das Gesicht lecken oder tragen sie als Schmuck um den Arm gewunden⁶⁴⁾.

Wiederum handelt es sich um eine vollrunde kleine Figurenplastik, einen stehenden weiblichen Akt aus Elfenbein, einem Material, das Wolfers bevorzugte. Das Standmotiv gleicht dem der "Salammbô" (Abb. 40). Die ausgebreiteten Arme des Mädchens werden je von einer Schlange locker umschlungen. Die schmale Standfläche besteht aus einem rosafarbenen Topas, von

dem aus sich rechts und links zwei Flügel aus Regenbogenquarz?(pierre d'iris) bis zur Hüfte der Gestalt aufschwingen; ihre Spitzen berühren die Hände. Während der Körper fast frontal erscheint, ist der Kopf in Richtung der linken Schulter dem Reptil mit geöffnetem Maul zugewandt. Der Kopf des anderen Tieres ruht auf der rechten Schulter. Die einge-rollten Schwänze dienen als Aufhänger für die Kette, an deren unteren Enden zwei Topase montiert sind. Den unteren Abschluß der Komposition bildet ein birnenförmiger Opal. Was die weißen Flügel innerhalb der Darstellung bedeuten, kann nur vermutet werden. Wolfers stellte beispielsweise häufiger die Zweiheit von Schlange und Schwan dar. Eine solche Verbindung könnte auch hier vorliegen, um den Antagonismus zwischen reinem, göttlichen Schwan und teuflischer Schlange anzudeuten. Sie entspräche einem Bild vom Kampf der Seele zwischen den beiden Polen⁶⁵⁾. Dies würde durch den ambivalenten Opal betont. Der symmetrische Aufbau der Komposition ist eine von Wolfers' stilistischen Eigenheiten. Zahlreiche seiner Darstellungen sind in der gleichen Art achsenbetont, wobei die Seitenteile einander nahezu spiegelbildlich entsprechen.

Ein besonderes Strukturmotiv innerhalb der Schlangendarstellungen des Jugendstilschmucks ist das "Enlacement", die Verflechtung, Verwicklung oder Verknotung. Dies sei an zwei Stücken Laliques exemplifiziert - einerseits an einer Figurengruppe, andererseits an einem Schlangensmotiv ohne figurale Komponente.

Eine im Lissaboner Gulbenkian-Museum erhaltene Emailbrosche zeigt sieben Akte aus Elfenbein, die in ein Netz von vier Reptilien mit klaffenden Mäulern - ebenfalls aus teilweise 44 bräunlich gefärbtem Elfenbein - verstrickt sind (Inv.Nr. 1156). Das Geschlecht der einzelnen Gestalten läßt sich kaum feststellen; lediglich die mittlere Figur, die von zwei großen ovalen Nephritcabochons in schwarz emaillierter Krappenfassung flankiert wird, dürfte eine Frau sein. Um sie herum

gruppieren sich links und rechts je drei andere Gestalten, deren eine die Hand auf das Haupt der Frau preßt. Diese wird von einem Schlangenleib umfassen und es scheint, als werde sie von ihm erdrückt. Dafür spricht auch ihre geduckte angstvolle Haltung. Die Mäuler der Schlangen richten sich auf diese zentrale Figur. Mit Ausnahme einer einzigen blicken die anderen Gestalten nach oben. Man könnte sich hier das Ende eines grausamen Traumspiels vorstellen, bei dem Eva zum Opfer ihrer eigenen Reize wird, indem sich die Schlange, ihr böser Genius, gegen sie wendet.

Ineinander verflochtene Schlangen als Traumbilder sind Gegenstand eines Gedichtes von Maurice Maeterlinck aus dem Sammelband "Serres chaudes"⁶⁶⁾:

J'apporte mon mauvais ouvrage
Analogue aux songes des morts,
Et la lune éclaire l'orage
Sur la faune de mes remords :

Les serpents violets des rêves
Qui s'enlacent dans mon sommeil,
Mes désirs couronnés de glaives,
Des lions noyés au soleil.

...

Für Maeterlinck sind die "violetten Schlangen der Träume", die seinen Schlaf verwirren, Symbole der Begierden. Das Gedicht wird nicht zitiert, um inhaltliche Bezüge zu Laliques Brosche herzustellen, sondern um das ornamentale Jugendstilmotiv der "Verflechtung" als auch in der Literatur auftauchend zu unterstreichen.

In einem Miederschmuck Laliques ist der Schlangenknoten auf andere Weise gestaltet. (Museu Calouste Gulbenkian, Lissabon 45 Inv.Nr. 1216). Aus einem Knäuel von Schlangen lösen sich nach oben ein größerer Kopf mit klaffendem Maul und symmetrisch nach rechts und links unten je vier zierlichere Naturn, ebenfalls mit aufgerissenen Mäulern. Ihre von einzelnen vergoldeten Ringen umfaßten Leiber sind mit türkisfarbenschwarzen geometrischen Mustern emailliert, die Köpfe in verschiedenen Blau- und Grüntönen. Die mittlere Schlange, die

das "Enlacement" bekrönt, hebt sich durch eine netzförmig strukturierte Emaillierung im gleichen Kolorit deutlich von den anderen ab. Ursprünglich hing aus jedem der acht seitlichen Mäuler eine Barockperlenreihe herab. "Là des serpents enlacés, sur lesquels l'émail se joue, vomissent de leurs gueules menaçantes des cascades de perles baroques ...", schreibt Vever⁶⁷⁾.

Für diese Darstellung wäre die von Herakles getötete lernäische Hydra als Vorbild denkbar. Die antiken Quellen geben die Zahl der Köpfe, deren mittlerer als unsterblich galt, unterschiedlich an. Neun Köpfe entsprechen jedoch einer verbreiteten Vorstellung.⁶⁸⁾

Gustave Moreau gestaltete das Ungeheuer im Bild "Hercule et l'Hydre"⁶⁹⁾. Der obere Kopf wächst aus dem steil aufgerichteten mächtigen Körper heraus, während die Köpfe der seitlichen Schlangen nach oben gerichtet sind. Eine weitere Parallele zu Laliques Schmuck bietet sich in Jean Lorrains Gedicht "Hercule et l'Hydre", das, wie folgt, beginnt:

Dans le dédale affreux des marais, où la Bête
Dresse et darde en huit jets ses huit
gueules squammeuses suantes de poison,
Héraclès est entré ...

Das Gedicht erschien 1897 in der Sammlung "L'Ombre ardente", während die Entstehungszeit der Brosche auf 1898 geschätzt wird. Sie war während der Pariser Weltausstellung im Jahre 1900 ausgestellt⁷⁰⁾. Es ist demnach möglich, daß sich Lalique von dem Gedicht des Freundes anregen ließ. Übereinstimmend in den Bildern des Juweliers wie des Dichters sind die acht Mäuler der Reptilien, die etwas ausspeien - hier hervorsprühendes Gift, dort Kaskaden von Barockperlen.

In einen weiteren Komplex von Schlangensmotiven fallen die Darstellungen von Medusen. Bereits die Romantiker hatten die mit abstoßenden, schreckerregenden oder melancholischen Merkmalen behaftete Schönheit idealisiert. "Das Schaudern als eine Kategorie der Schönheit wurde ... eines der spe-

zifischen Elemente des Schönen"⁷¹⁾. Praz sieht in Flaubert einen Protagonisten dieses romantischen Ideals, das sich vorwiegend in einigen Frauentypen der "Tentation de St. Antoine" objektiviere; sie seien Inkarnationen der Medusenschönheit⁷²⁾. Diese erscheint auch in Baudelaire's "Blumen des Bösen"; als exemplarisch kann das Gedicht "Die Maske" auf ein "allegorisches Standbild im Geschmack der Renaissance" gelten⁷³⁾:

...

A cet être doué de tant de majesté
Vois quel charme excitant la gentillesse donne !
Approchons, et tournons autour de sa beauté.

O blasphème de l'art ! ô surprise fatale !
La femme au corps divin, promettant le bonheur,
Par le haut se termine en monstre biséphale !

Mais non ! Ce n'est qu'un masque, un décor suborneur,
Ce visage éclairé d'une exquise grimace,
Et regarde, voici, crispée atrocement.
La véritable tête, et la sincère face
Renversée à l'abri de la face qui ment.
- Pauvre grande beauté!

Das Gorgoneion - die schlangenhaarige, geflügelte Medusa - beispielsweise auf dem Brustschild Athenas - war in der Antike Apotropaion mit der Kraft des bannenden Blicks. Daher wurde es zum Schutz vor Feinden an Toren, Türen, Mauern, Schilden und Helmen, aber auch an Lampen, Schalen, in späterer Zeit vorzugsweise auf Gemmen angebracht. Auf den letztgenannten erschien allerdings ausschließlich der im vierten Jahrhundert aufgekommene sogenannte "schöne Typus", der bis ins 19. Jahrhundert verbindlich blieb⁷⁴⁾. Als ein besonders geglücktes Beispiel gilt die schon von Goethe bewunderte "Medusa Rondanini", die sich in der Münchener Glyptothek befindet. Eben dieser Typus findet sich auch in der Kunst des Art Nouveau. In Franz Stucks Münchener Villa ist das Gorgonenhaupt mehrmals vertreten: herausragt eine Bronzekopie der Rondanini im Vestibül des Hauses. Sie hat zweifellos auch Stucks Bild "Medusa" inspiriert⁷⁵⁾. Unter den Präraphaeliten war es Rossetti, der

das Motiv im Gedicht "Aspecta Medusa" behandelte⁷⁶⁾. Burne-Jones widmete der Sage einen Perseus-Zyklus aus acht Bildern, die unlängst von der Stuttgarter Staatsgalerie erworben wurden. In den neunziger Jahren malte Khnopff die Gouache "Das Blut der Medusa" : ein vom oberen Bildrand abgeschnittenes Frauengesicht wird von Schlangen umgeben, von denen eine wie eine Locke herabhängt und mit dem Kopf aus dem Hals der Medusa herausragt⁷⁷⁾. Überdies gestaltete er eine Bronzeplastik mit der Bezeichnung "Tête de Méduse"⁷⁸⁾. Dargestellt ist ein vollständig mit Schlangen bedecktes Haupt; sie quellen über den unter dem Kopf befestigten Sockel herab und treffen auf das Fragment eines Schildes auf. Mund und Augen sind weit aufgerissen. Philippe Wolfers arbeitete 1906 eine Porphy-Plastik mit der Benennung "Maléficia"; die Schlangenhaare sind aus Elfenbein, ein über der Stirn befindliches kleines Gorgoneion aus Amethyst stellt die Beziehung dieser Personifikation des Bösen zur Medusa her. Das Gesicht ist im Gegensatz zur Khnopff'schen Interpretation mädchenhaft weich modelliert.⁷⁹⁾

In den letztgenannten Darstellungen lebt der "schöne" Typus als erotischer Dämon in abgewandelter Form weiter. Der Aspekt⁴⁶ des grausig Verzerzten, der der Rondanini sowie einer einer⁴⁷ klassizistischen Medusa-Brosche von 1830 fehlt, wird um 1900 oft betont⁸⁰⁾. Auch die im Schmuck dargestellten Medusen-
häupter zeigen die Wendung, wie beispielsweise die silberne Gürtelschließe eines unbekannten Meisters, die sich ehemals⁴⁸ im Besitz Gabriele d'Annunzios befand (Slg. Wittamer-De Camps, Brüssel). Bis auf das Fehlen der Flügel sind die äußeren Merkmale des schönen Typus gewahrt, denn auch dieser war nach Levezow schon mit dem wilden, aufgewühlten Haar versehen. Verändert hat sich hingegen der nun finstere, harte Gesichtsausdruck. Düster sind auch die Züge einer Meduse des deutschen Juweliers Lucas Wilhelm von Cranach, der das Vorbild bis⁴⁹ auf die Haarbehandlung verfremdet (Kunstgewerbemuseum Berlin, Inv.Nr. LG 147)⁸¹⁾. Die Schwingen aus grünem Nephrit, die denen einer Fledermaus annähernd gleichen,

sind hinter, statt auf dem Kopf angebracht; das Gesicht ist aus Opalglas gearbeitet; statt zweier Schlangen verflechten sich mehrere unter Kinn, Haaren aus rotem Jaspis und Schwingen. Den unteren Abschluß des Stückes bildet eine Barockperle. Das Stück ist signiert und auf das Jahr 1902 datiert. Diese Meduse, deren Züge eine androgyne Schönheit ausstrahlen, ist als weiblicher Vampir verstanden.

50 In den Attributen der Rondanini vergleichbar ist Wolfers' Medusa - dargestellt auf einem Anhänger aus dem Jahre 1898 in chryselephantiner Technik (Slg. L. Wittamer-De Camps, Brüssel)⁸²⁾. Das Gesicht ist aus Elfenbein gearbeitet, das schlangendurchwirkte Haar, die Flügel über den Stirnseiten und der Schlangenknoten unter dem Kinn, an dem ein Opal hängt, aus Gold; zwei weitere Opale bilden die Augen. Die Wangen werden von je einer rosafarbenen zylindrischen Hülle umrahmt. Hier stimmte Wolfers das Material offensichtlich bewußt auf das Motiv ab. Mit der Fertigung des Stückes in Gold und Elfenbein mag er auf die chryselephantine Statue der Athena Parthenos angespielt haben. Der versteinernde Blick der Gorgo könnte durch keinen anderen Stein treffender dargestellt werden als durch den Opal. Um 1900 war die Vorstellung von der Affinität des irisierenden Steins zur Iris des Auges geläufig, wie Gustav Meyrinks in Kapitel C dieser Studie kurz umrissene Erzählung "Der Opal" belegt (S.42). "Die Umstehenden werden vom Licht des Opals geblendet und zwar so heftig, daß durch seinen stechenden Feuerglanz der Träger des Steins für sie unsichtbar wird", mutmaßt Lorenz in seiner 1915 erschienenen Schrift über die okkulte Bedeutung der Edelsteine, indem er den Namen "Opal" auf das lateinische Wort "pupillus" zurückführt. Obwohl es sich hier um einen Irrtum handelt - Opal leitet sich von lat. "opallus" ab - und zudem eine falsche Übersetzung zugrundeliegt, da "pupilla" der korrekte Terminus für Augapfel wäre.- zeigt sich an diesem weiteren Beispiel, daß das Auge mit dem Opal identifiziert wurde⁸³⁾.

An der hier behandelten Auswahl von Schlangendarstellungen im Zusammenhang mit dem Frauenbild des Fin-de-Siècle wird deutlich, daß gerade dieses schillernd-vielschichtige Tier zu einem bevorzugten Symbolträger wurde. Kein anderes eignet sich besser zur Verschlüsselung von Bildern, da sich so zahlreiche kultisch differenzierte Vorstellungstraditionen mit ihm verbinden. Daher sind der Interpretation auch enge Grenzen gesetzt, will man spekulative Deutungen vermeiden.

D II 3 Schwäne

Der Antipode der erdverhafteten Schlange ist der weiße Schwan. Er wurde zu einem der vorherrschenden Künstlerideale des Fin-de-Siècle. Die Entdeckung des Tieres zu dekorativen Zwecken in freier und angewandter Kunst, vor allem in der Graphik des Jugendstils und in der symbolistischen Malerei war dem Einfluß der japanischen Kunst zu verdanken: auf Lackdosen, Holzschnitten, Schwertstichblättern und anderen Werken der Kleinkunst erscheinen zahlreiche große Wasservögel mit langen biegsamen Hälsen - Reiher, Kraniche, Störche, die als Vorbilder für das Bildmotiv des - in Europa bekannteren Schwans - dienten; dafür sprechen beispielsweise Darstellungen Eckmanns, Vallottons oder de Feure's.

Schwartz zitiert in seiner Untersuchung über den Einfluß der japanischen Kunst auf die französische Literatur ein "Sonnet japonais" Ary Renans, in dem das Bild eines Weiher entworfen wird, von dem aus Störche aufliegen; sie "beunruhigen das Gebet des heiligen Einsiedlers"⁸⁴⁾.

Auch schwarze Schwäne sind in der Kunst der Jahrhundertwende nicht selten - analog zur schwarzen Lilie ein in das Gegenteil verkehrtes Reinheitssymbol. Der belgische Symbolist Degouve de Nuncques malte das Bild "Le Cygne noir"⁸⁵⁾. Montesquiou spricht von einem Schmuck Laliques, dessen Motiv von einem weißen und einem schwarzen Schwan mit ineinander ver-

schlungenen Hälsen gebildet ist. Der Tag und die Nacht sind hier Gegenstand der Darstellung.⁸⁶⁾

Aufgrund der weißen Farbe seines Gefieders und der stolzen eleganten Haltung während des stillen Dahingleitens auf dem Wasser sind mit dem Schwan von jeher die Begriffe Adel, Würde, Reinheit, Mut und Grazie verbunden worden. Im keltischen Sagenkreis wie im Bereich der griechisch-römischen Mythologie versinnbildlicht der Schwan göttliche Eigenschaften: Er ist heiliger Vogel des Apoll und seines nordischen Bruders Baldur; die Walküren tragen Schwanengewänder. Aphrodite und Eros fahren im Schwanengefährt; Eros tritt auch in Gestalt des Schwanes auf, wie Darstellungen aus der bildenden Kunst bezeugen. Zeus verwandelt sich in einen Schwan, um sich Leda zu nähern u.s.f. Im griechischen Altertum galten Schwäne auch als heilige Vögel der Musen. Überdies wurden ihnen - wie der Schlange - mantische Fähigkeiten zugesprochen. Schwäne trugen den Dichter von Liebesliedern in himmlische Sphären oder er wurde selbst zum Schwan. Die Vorstellung, daß sie angesichts des nahenden Todes einen süßen Gesang anstimmen, war im Norden Europas verbreitet⁸⁷⁾.

Philippe Wolfers machte den Schwan zu einem zentralen Motiv seines Schmucks. Sowohl einen Anhänger als auch eine Gürtelschließe - beide heute verschollen - benannte er "Léda". Ein weiterer Anhänger mit derselben Bezeichnung ist in der Revue des Arts décoratifs des Jahrgangs 1900 abgebildet⁸⁸⁾: ein aus Elfenbein gearbeitetes unbekleidetes Mädchen steht auf einem querrrechteckigen Edelstein. Der Schwan, offenbar aus weißem Email, öffnet die Schwingen und führt den Schnabel an die rechte Brust des Mädchens. Mit dem linken Arm umgreift Leda den einen Flügel, mit der rechten Hand stützt sie sich auf den anderen. Ihr Kopf ist leicht zur linken Schulter hingeneigt, das Standbein ist stark durchbogen. Der als Standfläche dienende Stein wird von Ornamenten im Stil van de Velde umgeben, die auch als Zwischenglieder der dazugehörigen

Kette wiederkehren.

Die symbolische Verfremdung des Leda-Mythos um 1900 zeigt eine Novelle von Pierre Louÿs: Melandryon, ein Narrator, erzählt vier jungen Mädchen aus Korinth die folgende Geschichte: Die jungfräuliche Leda lebt an den Ufern des Eurotas. Sie wird als außergewöhnlich schön geschildert, "bläulich wie die Nacht, geheimnisvoll wie der Mond, zart und sanft wie die Milchstraße. Darum nannte man sie Leda⁸⁹⁾". Der Schwan, dem sie sich hingibt, ist wie folgt beschrieben:

"... le bel oiseau était blanc comme une femme, splendide et rose comme la lumière et rayonnant comme un nuage. Il semblait l'idée même du ciel de midi, sa forme, son essence ailée. C'est pourquoi il se nommait Dzeus".

Zeus in der Gestalt des strahlenden Schwans verkörpert den Himmel. Leda begreift nicht, wie ihr geschieht, und sie ist verwirrt, als ein Satyr sie darüber aufklärt. Der Flußgott bedeutet ihr in geheimnisvollen Worten, sie sei die Nacht und habe das Symbol des Lichtes und des Ruhmes geliebt. Aus dem Symbol sei das Symbol entstanden, und aus diesem werde die Schönheit geboren, die in dem blauen Ei liege, das sie hervorgebracht habe. Die Schönheit werde Helena heißen⁹⁰⁾. Auf die Frage nach der Bedeutung der Legende erwidert Melandryon den Mädchen, man solle niemals Symbole erklären.⁹¹⁾

Leda ist auch Gegenstand eines Gedichtes von Jean Lorrain mit dem Titel "Le cygne", das er Judith Gautier widmete. Auch er nennt den Schwan "göttlich", seinen Körper "strahlend"⁹²⁾.

Wesentlich häufiger als das Leda-Motiv erscheint im Schmuck der Jahrhundertwende der einzelne schwimmende oder schwebende Schwan, auch Gruppen von Schwänen, die auf dem Wasser dahingleiten. Nicht nur der Schwan aus Wagners "Lohengrin", dem man gewöhnlich die Häufung von Schwanenmotiven im Art

Nouveau zuschreibt, hatte die Vorstellungen der Symbolisten beeinflusst. Der Schwan war auch Sinnbild der Dichterseele⁹³⁾. So versteht ihn Mallarmé in einem Sonett⁹⁴⁾:

...

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.

"Der stolze schwan ..., der nicht verstand/ das land des lebens zu besingen"⁹⁵⁾, ist eine Metapher für den Dichter, dessen Kunst zum Scheitern verurteilt ist. Er ringt mit dem Tode und verläßt die Erde, den Ort des Grauens, wo ihn niemand versteht. Es ist das Bild des verkannten Dichters, der sich auf Erden nicht verwirklichen kann.

Zu Lande ist der Schwan durch seinen beschwerlichen Gang behindert, denn seine Elemente sind Wasser und Luft. Darin sieht Rilke im Gedicht "Der Schwan" gleichnishaft die Müh-sal des Menschen, "durch noch Ungetanes schwer und wie gebunden hinzugehn". Der Tod gleicht dem "ängstlichen Sich-Niederlassen" auf dem Wasser, das den Schwan "sanft" aufnimmt; indem er seine wahre Heimat findet, gewinnt er Sicherheit und "königliche" Gelassenheit⁹⁶⁾.

Als himmlisches Lichtgeschöpf in der dunklen Nacht sieht Lorrain den Vogel⁹⁷⁾:

Les cygnes du clair de lune
Vont glissant dans la nuit brune
Sur le ciel, étang d'argent.

Bei Maeterlinck wird der Flug der Schwäne zu einem Hoffnungs-symbol für die Seele: "Et mon âme ouvre au vol des cygnes/Les

blanches ailes de mes yeux⁹⁸⁾".

Die folgenden Beispiele aus dem Schmuck erweisen, wie stark Schwanenmotive von der Grafik des Jugendstils abhängig sind, sobald ein Landschaftsmotiv hinzutritt. Lalique arbeitete einen Anhänger in Form einer trapezförmigen Emailplatte
51 (Slg. Lillian Nassau, New York). Er zeigt einen zwischen Teichrosenblättern schwimmenden Schwan ohne die Hintergrundszenerie eines Ufers. Die Farben Blau, Weiß und Gold dominieren. Nach oben geht die rechte Ecke der Platte in den aus Gold gefertigten Hals und Kopf eines Schwans über, so daß die flächengebundene Komposition durch ein plastisches Element aufgelockert wird. Einige Schwanzfedern des Vogels reichen über den linken Rand des Stückes hinaus und durchbrechen die Symmetrie des Trapezes. Dem Bildmotiv fehlt - nach japanischem Vorbild - jede Tiefenräumlichkeit.

Auf einem verschollenen Anhänger Eugène Feuillâtres sind
52 zwei Schwäne in der Nähe eines Ufers dargestellt⁹⁹⁾. Dieses ist durch Büsche und Bäume angedeutet, wobei die Stämme sich wie ein Gitter vom hellen Hintergrund abheben. Das Vorbild eines japanischen Holzschnitts wird hier maßgebend gewesen sein. Wie Lalique bediente sich Feuillâtre einer geometrischen Grundform - der Raute - zur Rahmung des emaillierten Bildfeldes. Den äußeren Rand bildet ein plastisch hervortretendes geschupptes Band; dadurch gleicht der Anhänger einer Kartusche. An der unteren Spitze der Raute endet das Band in ornamentalisierten Schwimmfüßen, die einen Cabochon oder eine Perle umgreifen, an der oberen in einem Schwanenkopf. Im Gegensatz zu Laliques Anhänger ist bei diesem Stück räumliche Dimension angedeutet - durch die verkleinerte Hintergrundszenerie, durch sparsame Schatten wie durch die Spiegelung der Bäume im Wasser.

Anders gestaltete Philippe Wolfers ein Schwanenmotiv in einem
53 Anhängerentwurf von 1899 (Slg. Marcel Wolfers, Vieux-Sart). Ein Schwan schwebt über einem See, der nur durch eine Lotos-

blüte angedeutet ist. Zwei längliche Blätter flankieren die Komposition, die nicht durch ein vereinheitlichendes Bildfeld in die Fläche gebannt wird. Sie hat bereits im Entwurf Reliefcharakter, wie dies auch der Fall bei einem
54 anderen Blatt derselben Sammlung ist: zwei Schwäne mit aufgestelltem Gefieder sind einander gegenübergestellt. Die Wasserfläche ist knapp durch zwei Lotosblüten, deren Stengel miteinander verflochten sind, und durch parallel verlaufende Wellenstreifen charakterisiert. Eine Landschaftsszenerie fehlt. Große Volutenornamente umschließen das Stück von rechts und links.

Wie bereits angeführt, griff Wolfers häufig auf das Bildmotiv des Schwans zurück. Auch bei anderen Tierdarstellungen bevorzugte er eine paarweise angeordnete Zusammenstellung. Entweder entsprechen sich in einem Stück zwei gleichgertete oder verwandte Motive oder Gegensatzpaare bilden den Mittelpunkt der Darstellung, wobei auch eine Pflanze die Stelle des zweiten Tieres übernehmen kann. So finden sich in seiner selbst geführten Liste Titel wie "La Nuit" in den Gestalten von Eule und Fledermaus, wie "Fledermäuse und Mohn", "Le jour et la nuit" als Biene und Fledermaus und "Teichrosen und Schlangen"¹⁰⁰). Sah der Juwelier hinter einer bestimmten Kombination mehr als ein ästhetisches Arrangement, so bezeichnete er das Stück in der angegebenen Weise mit einem abstrakten Begriff. Es ist jedoch aufgrund mangelnder Quellenhinweise problematisch, j e d e s dieser Paare als Symbol deuten zu wollen, beispielsweise den mit "Cygne et Jacinthe" (Schwan und Hyazinthe) benannten An-
55 hänger (Slg. L. Wittamer-De Camps, Brüssel)¹⁰¹). Er entstand im Jahr 1900. Dargestellt ist ein weißer Schwan mit ausgebreiteten Schwingen und stark gebogenem Hals. Er ist eingefangen in einen grün emaillierten ornamentalen Rahmen, in dessen Mitte über einem Brillanten drei weiße Hyazinthenblüten montiert sind. Die mittlere wird von vier kleinen goldgefaßten Brillanten und einem Rubin bekrönt. Den leichten Emailrahmen schmücken zwei weitere Rubine, ein grüner Topas

und eine Barockperle.

Die Bearbeiterin des Brüsseler Kataloges, Y. Oostens-Wittamer, sieht in diesem Schmuck einen Bezug zu zwei Legenden der Antike, denen zufolge Apoll einerseits den Geliebten Hyakinthos, den er beim Diskusspiel versehentlich getötet hatte, in eine Hyazinthe verwandelte¹⁰²⁾, andererseits seinem Sohn Kyknos die Gestalt eines Schwanes verlieh. Will man einräumen, daß sich Wolfers eines so entlegenen mythologischen Stoffes bediente¹⁰³⁾, so könnte mit der vorliegenden Darstellung sowohl die Verbindung Apoll-Hyakinthos als auch die Verbindung Kyknos-Hyakinthos gemeint sein. Der Schwan ist Attribut Apolls, könnte hier also für den Gott selbst stehen, während die Hyazinthe auf die tragisch endende Liebe des Gottes zu dem Jüngling hinweisen würde. Zwischen Kyknos und Hyakinthos hingegen bestand dem Mythos nach eine Beziehung nur insofern als beide von Apoll verwandelt wurden. Beide Interpretationen wären möglich, zumal Metamorphosen häufig Gegenstand der Jugendstilkunst waren, sind jedoch nicht zu belegen.

Ein letztes Beispiel aus dem Bereich der Schwanendarstellungen ist der Anhänger "Cygne aux serpents", den Wolfers 56 1898 anfertigte (Slg. Marcel Wolfers, Vieux-Sart)¹⁰⁴⁾. Der Schwan ist wiederum weiß, das umgebende Ornament wird aus zwei stark ondulierenden Schlangen aus ziseliertem Gold gebildet. In den aufgerissenen Mäulern halten sie Rubin-Cabochons, in die verflochtenen Schwänze ist ein weiterer Rubin-Cabochon montiert. Der untere Abschluß besteht aus einem Brillanten in quadratischer Zarge über einer Perle. Die Komposition ist symmetrisch auf die Mittelachse des Stückes bezogen, die Windungen der Reptilien sind identisch. Es ist nicht auszuschließen, daß Wolfers hier auf Maeterlincks Zeilen in den "Serres chaudes" anspielte: "Et les cygnes sont morts au milieu des serpents !" ¹⁰⁵⁾ Zweifellos wollte er einen ähnlichen Zusammenhang - den von der Schlan-

ge bedrohten Schwan oder im übertragenen Sinn den Gegensatz zwischen Geist und Sinnlichkeit - zum Ausdruck bringen.

D II 4 Animalische Mischwesen. Geflügelte und fischschwänzige Chimären

D II 4 a Fée Papillonne. Das Mädchen als Schmetterling

Zu den in Literatur, Malerei und Grafik des Fin-de-Siècle seltener auftretenden Motiven gehören die geflügelten Wesen weiblichen Geschlechts, die so häufig auf Broschen und Anhängern dargestellt sind. In keinem anderen Bereich der Kunst um 1900 sind sie so oft zu finden wie im Schmuck - vor allem in der Gestalt von Traumgeschöpfen mit Schmetterlings- oder Libellenflügeln, als Vampire, seltener als "femme-paon", als Mädchen im Pfauengefieder. Die schwebenden Zwitterwesen entsprachen wiederum sowohl einem ästhetischen Anliegen als auch einem vorwiegend mythologisch orientierten symbolischen Interesse der Juweliere. Durch die japanische Kunst hatten sie Insekten, Vögel und Fledermäuse für das Kunsthandwerk entdeckt. Eben mit diesen Tierespezies assoziierten sie, wie auch mit der Blume, immer wieder das Bild des anmutigen Mädchens. Die Attribute der "fliegenden Kleinodien"¹⁰⁶⁾ oder die prächtigen Federn des königlichen Pfaus sind in hohem Maße geeignet, die natürliche Schönheit der jungen Frau ins Artifizielle zu steigern und zu ornamentalisieren, während die Fledermausschwinge sie in den Bereich des Dämonischen verweisen.

Der geflügelten Chimäre liegen die unterschiedlichsten Bildgedanken zugrunde, Sie beziehen sich auf die antiken Genien und Sirenen, auf Psyche, die Götterbotin Iris, aber auch auf die Engel mit Pfauenflügeln der Renaissance wie auf die Sylphen der Romantik.

Psyche, die in einen Nachtfalter (gr. phaleina) verwandelte

Seele, hielt die Symbolisten ebenso gefangen wie Künstler und Autoren vorhergegangener Generationen; seit Raffaels Fresken in der Farnesina erschien die Darstellung des Märchens des Apuleius immer wieder in neuer Sicht¹⁰⁷⁾. Die Vorstellung, daß die irdische Seele (= Psyche) durch die himmlische Liebe in der Gestalt des Amor beflügelt werde, findet sich bereits bei Plato¹⁰⁸⁾.

Noch ein anderer Gedanke beherrscht das Bild der Psyche Art Nouveau: Die Griechen hatten sich die Seelen Verstorbener in geflügelter Gestalt vorgestellt - als Vögel, Fledermäuse, Insekten und Falter¹⁰⁹⁾. So heißt es in Roschers Lexikon: "Eine ungemein beliebte, ... gar nicht so späte Darstellungsform für die menschliche Seele war der Schmetterling ... auffallend oft die Falaina, der dickleibige Nachtfalter mit kleinen weichen Flügeln". Aufgrund seiner physischen Metamorphose wurde der Schmetterling zum Symbol der Unsterblichkeit¹¹⁰⁾.

In Frankreich griff Lamartine die Legende von Amor und Psyche in der Dichtung "Mort de Socrate" auf. Er spricht von einem Relief auf dem Giftbecher, der die Geschichte Psyches, des Seelensymbols, darstellt: "L'histoire de Psyché, ce symbole de l'âme;/ Et symbole plus doux de l'immortalité,/ Un léger papillon en ivoire sculpté ..., formait l'anse du vase ..."¹¹¹⁾ Daß das Märchen sich auch um 1900 großer Beliebtheit erfreute, beweist eine Neuauflage von La Fontaines Fabel "L'Amour et Psyché" in den neunziger Jahren¹¹²⁾.

Verlaine bezieht sich im Gedicht "Limbes" auf das Motiv:

L'Imagination, reine,
Tient ses ailes étendues ...

Cependant que la Pensée,
Papillon, s'envole et vole
Hors de la tête frivole.

...

Psyche Deux pourtant se lasse,
Son vol est la main plus lente

Que cent tours de passe-passe
Ont fait toute tremblante.

Aus dem Kommentar zu dem Gedicht in der Pléiade-Ausgabe der Werke Verlaines geht hervor, daß es sich hier um eine dialektische Beziehung zwischen der Phantasie (Imagination) und dem Gedanklichen (Pensée) handelt, also um zwei Gegenpole, die Verlaines Werk beherrschen. Im dem zitierten Gedicht ist es die "Imagination", die den Sieg davonträgt¹¹³⁾.

Im Bereich der Bildenden Kunst stellte Burne-Jones auf einem Gemälde von 1895 die "Hochzeit der Psyche" dar: das Mädchen ist hier allerdings ungeflügelt¹¹⁴⁾. Die Psyche-Gestalten im Werk Rodins sind so zahlreich, daß sie nicht einzeln aufgezählt werden müssen. Psyche wollte die Wahrheit über Eros in Erfahrung bringen und mußte für ihre Neugier büßen. Die Thematik des "Nie-sollst-du-mich-befragen" war im Symbolismus nicht nur in diesem Beispiel vertreten: Elsa forscht nach der Herkunft Lohengrins, der Ritter Lusignan überrascht Melusine bei ihrer Verwandlung, Golaud fragt Mélisande in Maeterlincks lyrischem Drama "Pelléas et Mélisande" nach ihrer Heimat, ohne je eine klare Antwort zu erhalten. Lorrains "Narkiss" findet den Tod, als er das Bild der Mutter entdeckt etc. Die Suche nach der Identität des Anderen beschäftigte die Symbolisten immer auf's Neue in dem melancholischen Bewußtsein, sie nie erfahren zu können. Daraus erklärt sich auch die Bevorzugung der Mischgestalten.

Zwei Schmuckstücke seien in diesen Zusammenhang gestellt. Ein Anhänger Gaston Laffittes, dessen Verbleib unbekannt ist, ist in der Revue de la bijouterie ... abgebildet¹¹⁵⁾. Dargestellt ist eine in ein leichtes, die Körperformen abzeichnendes Gewand gekleidete junge Frau mit großen Schmetterlingsflügeln aus transluzidem Email, die am Rücken unterhalb der Schultern angebracht sind. Die Arme sind erhoben; der rechte ist abgewinkelt, die Hand befindet sich auf dem kurzen welligen Haar; der linke Arm ist fast gestreckt nach

oben; die Finger halten einen herabhängenden Schmuckstein. In dieser Darstellung ist die menschliche Figur völlig intakt, die Flügel sind appliziertes Beiwerk. Daher entspricht sie der antiken Vorstellung von Psyche - hier im mondänen Gewand der Belle Epoque - die kein Schmetterling war, sondern nur dessen Flügel als Attribute trug.

58 Ungleich qualitätvoller ist eine femme-papillon, die die Vorstellungswelt des Art Nouveau deutlicher spiegelt (Slg. Siegfried Wichmann, Starnberg). Es handelt sich um eine in differierenden Blau-Grüntönen emaillierte Brosche mit dem Motiv eines Mädchens, das in einen Schmetterling *v e r - w a n d e l t* ist. Die Arme gehen in die Flügel über, die die ganze Gestalt wie ein ausgebreiteter Umhang hinterfangen. Am Kopf setzen die Fühler des Insektes an; ihre Enden laufen in kleinen Wellenornamenten aus. Der nackte Körper vollzieht eine Drehbewegung, die nach links weisenden Beine sind abgebogen, wodurch Lalique eine symmetrische achsenbetonte Komposition vermied.

Die geflügelte Personifikation der Nacht - auch sie auf antiker Vorstellung beruhend - findet sich ebenfalls in Literatur und Kunst des Jahrhundertwende. Im Altertum sah man sie mit schwarzen Fittichen, die die Welt einhüllen. In der Kunst wurde sie vorwiegend mit Adlerschwingen, aber auch mit Schmetterlingsflügeln dargestellt¹¹⁶⁾. Nyx galt den Griechen einerseits als bedrohliche Naturerscheinung, in der orphischen Theologie andererseits als Urprinzip, als Weltenherrscherin vor Uranos, Kronos, Zeus und Dionysos¹¹⁷⁾. In einer orphischen Hymne wird sie auch als Mutter der Sterne bezeichnet, daher dachte man sich ihr Gewand schwarz und mit bunten Sternen übersät¹¹⁸⁾. Sie wurde überdies als Mutter des Schlafes, des Traumes und des ¹odes verehrt und galt als wohlwollende Gottheit. Als solche schildert sie auch Lorrain im Gedicht "La nuit"¹¹⁹⁾:

Portant dans ses bras nus ses deux enfants jumeaux,
Le Sommeil et la Mort, la Nuit pensive et douce
D'un vol auguste et calme, égal et sans secousse,
Glisse au-dessus des monts, des mers et des hameaux.

Sous ses longs voiles noirs étincelant d'émaux
Elle allaite ses fils, et de sa toison rousse,
Astre aux cieux, d'un torrent d'étoiles éclabousse
L'ombre, où son lait tombé verse l'oubli des maux.

Das regungslose Schweben der "sanften" Nacht, die Schlaf und Tod in den Armen hält, erscheint dem Dichter erhaben. Ihre Schwingen beschreibt er als lange schwarze Schleier, die in Emailfarben schimmern.

In einer Emailbrosche Eugène Feuillâtres ohne nähere Be-
59 zeichnung schlägt sich eine ähnliche Vorstellung nieder
(Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Inv.Nr. Kg.63 : C 51)
Ein elfenbeinfarben emailliertes Frauengesicht wird von
den Flügeln eines spanischen Nachtfalters (*Graellsia isabella*)
ummantelt. Diese sind aus blauem und grauem Fensteremail
gefertigt und mit zwei Mondsteinen besetzt. Die vier Fühler
zieren den Kopf wie ein Diadem; zwei davon sind mit acht
Diamanten versehen. Den unteren Abschluß bildet eine Barock-
perle, über der ein Brillant montiert ist. Das Kolorit,
die Schmetterlingsart sowie die dem Mond zugeschriebenen
Steine, auch Selenithe oder Adulare genannt, sprechen für eine
Deutung des Motivs als Personifikation der Nacht.

Wolfers sah in einem von ihm selbst mit "La Nuit" betitelten
Anhänger die Nacht als Schmetterling (Slg.L. Wittamer-De Camps,
60 Brüssel)¹²⁰). Eine mit den Flügeln des Insektes versehene
unbekleidete Mädchengestalt aus Harneol hebt sich ab von
einem Hintergrund in Form eines vertikalen geometrischen Ge-
bildes, das sich nach oben zu einem langen Trapez verjüngt,
nach unten zu einer Art Raute erweitert. Gleich den Flügeln
ist dieses aus Fensteremail gearbeitet. Als Standfläche der
Figur dient ein blattförmiger flacher Opal. Am oberen Rand
des Stückes befindet sich ein Brillant, am unteren eine Ba-
rockperle. Vier Rubincabochons besetzten die Flügel.

Aus Wolfers' Liste geht hervor, daß der Anhänger 1899 entstand. Die abstrakte Hintergrundsform ist hier gegen die naturalistische des Figurenmotivs gesetzt. Diese Art der Komposition überrascht, da der Juwelier gewöhnlich eine organische Verbindung zwischen beiden Polen anstrebte. Da das Stück noch vor 1900 gearbeitet wurde und noch nicht die Sicherheit der späteren Werke zeigt, ist es wohl noch der experimentierenden Phase des Künstlers zuzuordnen.

Ein auch als Brosche verwendbarer Anhänger des Monogrammisten A.V. soll in den Zusammenhang der Nacht-Darstellungen einbezogen werden, obwohl die Gestalt hier keine Schmetterlingsflügel, sondern Vogelschwingen trägt. Der Schmuck ist deshalb interessant, weil sich drei zeitgenössische literarische Parallelen darauf beziehen lassen. Der Anhänger ist im Brüsseler Katalog mit der auf Mallarmés Gedicht "Apparition" beruhenden Benennung "La Fée aux Etoiles" aufgeführt¹²¹⁾ (Slg. L. Wittamer-De Camps, Brüssel). Die folgenden Zeilen werden dort zitiert:

"Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté,
Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté
Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées
Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées".

Mallarmé spricht von einer Traumfee, die, von einer lichten Aureole umgeben, schon in seinen Kindheitsträumen erschien und ihm jetzt wiederbegegnet; aus ihren Händen läßt sie weiße Sträuße "duftender Sterne" herabfallen.

In der Tat stellte der Monogrammist eine solche Fee dar: sie ist ein schlankes Mädchen mit goldenem Haar im hellblauen Sternenkleid. Die über dem Kopf erhobenen Hände halten einen sternförmig gefaßten Brillanten, die langen Schwingen sind aus hellblauem Fensteremail. Die Figur "schwebt" vor einem goldgefaßten abstrakten Hintergrund, der in dunklerem Blau ebenfalls in der Technik des "plique à jour" ausgeführt ist; die beiden unteren Ecken werden von schlangenartig

gewundenen Ornamenten umspielt. In der Mitte unten hängt ein kleiner Brillant über einer Perle.

Einige Verse aus Rilkes Gedicht "Träume", das 1895 entstand, würde diesem Bild ebenso entsprechen wie die Mallarmé'sche Strophe¹²²⁾:

Es kommt die Nacht reich mit Geschmeiden
geschmückt des blauen Kleides Saum; -
sie reicht mir mild mit ihren beiden
Madonnenhänden einen Traum.

Die beiden Dichter schildern ihre Traumgeschöpfe nicht ausdrücklich als geflügelt. Albert Samain sieht hingegen in dem mit "Hyacinthe" betitelten Gedicht ein engelgleiches Wesen, das präraphaelitische Züge trägt¹²³⁾. Da das Gedicht sehr lang ist, kann es nicht in extenso wiedergegeben, sondern muß auf eine Wiedergabe des Inhalts mit Textauszügen beschränkt werden. Hyacinthe erscheint dem Dichter im Traum immer dann, wenn er den Weg nach innen sucht: "Je la trouve toujours, quand mon cœur contristé/ S'exile et se replie au fond de ses retraites ..." (Str.2). Sie steht wartend in einem Park; die leichten Bewegungen ihrer gefiederten Flügel bringen die Blumen, die sie umgeben, in zarte Schwingungen: "... autour d'elle à chaque mouvement/ Ses ailes font d'un vague et lent frémissement / De plumes onduler les fleurs harmonieuses". Sie erwartet den Geliebten, um mit ihm durch "schweigende Gärten" zu streifen und "nächtliche Quellen" aufzusuchen. Ihre Dienerinnen sind Barmherzigkeit, Sanftmut, Frieden ("La Pitié, la Douceur, la Paix sont ses servantes" (Str.9) und (Str. 10):

Elle est tout ce que j'aime au monde, le Secret,
L'Amour aux longs cheveux, la Pudeur aux longs voiles,
Même elle me ressemble aux rayons des étoiles,
Et c'est comme une soeur morte qui reviendrait

Hyacinthe verkörpert für den Geliebten alles, was er auf der Welt liebt - Geheimnis, Liebe, Keuschheit; sie gleicht ihm im Strahl der Sterne, ist für ihn wie eine verstorbene Schwester, die ihm wiedergeschenkt wird:

Pendant qu'aux profondeurs des grands espaces bleus
Palpite une douceur grave et surnaturelle,
Et que je vois comme un miracle fait pour elle
Les astres scintiller à travers ses cheveux,
Elle dit ...

Sie ist Beatrice, das leuchtende Ideal: Sterne schillern in ihrem Haar. Sie wird ihn von Bosheit, Sklaverei und Schande befreien. Hyacinthe spricht zu ihm:

Tu quitteras le mal, la honte, l'esclavage,
Et je te sourirai dans les lys du rivage,
Belle comme la lune, en été, sur la mer" (Str.16)

Sie ist a n i m a , das weibliche Seelenbild des Dichters, den sie beendet ihre an ihn gerichteten Wort, wie folgt:
"C'est ton âme que tu baiseras sur mes lèvres".

Eine letzte Variante der Schmetterlingschimäre im Schmuck beruht auf romantischen Feenvorstellungen. Der belgische Dichter Albert Mockel beschreibt eine "Fée Papillonne" in einem der "Poèmes minuscules en vers et en prose"¹²⁴). In Ich-Form erzählt der Autor eine märchenhafte Begebenheit, die sich an einem Sommermorgen während eines Gangs durch den Wald ereignet. Er erlebt die beseelte Natur, die ihm in tausend kleinen Stimmen wie ein Chor zuwispert und ihm bedeutet, sie sei lebendig und habe ein Herz¹²⁵). Blumen, die er als "fées perverses" bezeichnet, säumen seinen Weg und führen ihn in Versuchung, werden aber durch die Sonne, die sie durch ihre Strahlen mit Verachtung straft, zum Welken gebracht und ihrer Macht beraubt. Die sich als keusch ausgebenden Moose und Gräser bitten ihn um Schutz vor den verderblichen Blumen, die ihnen angeblich Böses zufügen wollen. Sie vergleichen sich mit der blauen Reinheit des Lapis lazuli. Doch auch sie werden durch die Sonne entlarvt. Der Erzähler erreicht den Waldrand, wo sich vor ihm ein gigantischer hortus conclusus auftut, erfüllt von Vogelstimmen und betäubenden Düften. In der Ferne erblickt er die Ruine eines von Pflanzen überwucherten antiken Tempels. Den Gar-

ten betretend bemerkt er unter Rosen einen "göttlichen Frauenkörper", eine wunderbare Gestalt von jugendlicher Anmut, die er "Schmetterlingsfee" nennt:¹²⁶⁾

..."J'entrevis la fée Papillonne papillonnant sous les roses-thé".

Sie kommt auf ihn zu und fordert ihn auf, den von Erinnerungen und schillernden Versprechen erfüllten Garten zu durchwandern, weil er dort Schmerz und Unglück vergessen könne. Er antwortet:¹²⁷⁾

"Fée Papillonne, tu es légère et tu es suave !
et comme si ton désir changeait le cours des choses,
tu sais acquérir la force paysanne ou devenir gracieusement transparente et pâle, délicate de nervosité comme les roses-thé qu'effeuillent tes doigts rêveurs.

Oh que tu es loin de la frigide Raison ! que
tes bonds de cabri font basculer le Prévu,
le Deviné, l'Arrangé !"

Fée Papillonne, je t'aime ! ..."

Kaum hat der Wanderer seine Liebe gestanden, flieht die Fee vor ihm und ruft ihm zu, sie könne sich nicht aufhalten. Damit endet die für die Vorstellungswelt des Symbolismus charakteristische Erzählung. Ein Feenreich entzieht sich dem Zugriff des Menschen; er darf es schauen, nicht aber in ihm verweilen. In dem Augenblick, in dem er das Mädchen besitzen will, verläßt es ihn, bleibt eine Unbekannte. Auch hierin manifestiert sich wiederum die Thematik des "Nie-sollst-du-mich-befragen".

Ein Anhänger Vevers trägt den Namen "Sylvia" (Musée des
62 Arts décoratifs, Paris, Inv.No. 20715). Von lat. "silva"
hergeleitet, bedeutet er "Waldkind" und taucht bereits in
der Idyllendichtung des 18. Jahrhunderts mehrfach auf¹²⁸⁾.

Dargestellt ist ein in ein eng tailliertes zweiteiliges Gewand gekleidetes Mädchen in der Rückenansicht. Der Kopf ist zur Seite gewandt. Körper und Arme sind aus weißem Achat, das mit zwei Rubinen besetzte Mieder ist mit kleinen Brillan-

ten besetzt, der gefältelte Rock gelb emailliert und mit schwarzen Linienornamenten verziert. Eine Brillantkappe, von der zwei ornamentalisierte Fühler ausgehen, bedeckt den Kopf. An jeder Schulter haftet ein viergeteilter Flügel aus hellgrünem Fensteremail, der mit kleinen Brillanten gesäumt ist. Zwei schmale lange Flügelteile hängen etwa in der Länge des Gewandes vor dem Rock herab und schwingen nach den Seiten leicht aus. In diesem außergewöhnlich schönen Stück ist es Vever gelungen, die schwebende Anmut der fragilen Mädchengestalt sinnfällig zum Ausdruck zu bringen - durch die Verwendung des transparenten Emails und des lichtdurchlässigen Achat für die Körperteile ebenso wie durch die Schwingung des Rocks. Ob Vever Mockels Erzählung kannte, ist nicht zu ermitteln. Zweifellos bestimmten jedoch ähnliche Vorstellungen das Bild des Dichters wie des Künstlers.¹²⁹⁾

Daß die "Fée papillonne" auch dämonischen Charakter annehmen konnte, beweist ein Prosatext des Comte de Lautréamont aus dem ersten Gesang Maldorors¹³⁰⁾. Maldoror, ein männlicher Vampir, lockt einen Knaben, bevor er ihn tötet, mit dem Versprechen, ihn in ein Märchenland zu führen, in dem er mit kleinen Mädchen mit Schmetterlingsflügeln baden werde; die ihn "mit ihren Armen umschlingen werden". Das Verb "enlacer" ist auch in diesem Zusammenhang Ausdruck des Gefangen- und Verlorenseins:

"Tu t'y baigneras avec de petites filles,
qui t'enlaceront de leurs bras. Une fois sorties
du bain, elles te tresseront des couronnes de roses
et d'oeillets. Elles auront des ailes transparentes
de papillon et des cheveux d'une longueur ondulée,
qui flottent autour de la gentillesse de leur front."

D II 4 b Femme-libellule. Das Mädchen als Libelle

Das Mädchen mit Libellenflügeln war für die Juweliere um

1900 ein ebenso bevorzugtes Motiv wie die Schmetterlingsfee. In Literatur und Malerei der Zeit tritt es hingegen äußerst selten auf. Ein Aquarell Gustave Moreaus, eine Skizze für die "Chimères", zeigt ein solches Libellengeschöpf: Über einen See fliegend, trägt es auf dem Rücken eine menschliche Gestalt¹³¹⁾.

Eine verwandte Darstellung ist Gegenstand einer Brosche von 63 Lalique (Musée des Arts décoratifs, Paris, Inv.No. 9146)¹³²⁾. Der Kopf eines Mädchens, dessen Augen geschlossen sind, ist zwischen den Flügeln einer Libelle eingebettet. So entsteht der Eindruck als werde er von dem Insekt getragen. An dessen nach unten gerichtetem Kopf hängt eine Barockperle. Das wie vom Wind aufgewehrte Haar endet in ornamentalisierten Strähnen. Die Flügel sind blau-grün und violett emailliert, das Haar ist aus ziseliertem Gold, das Gesicht aus einem Chalcedon gearbeitet.

In der antiken wie in der christlichen Kunst spielte die Libelle als Symbol eine geringe Rolle, nicht aber im europäischen Volksglauben. Chevalier/Gheerbrant weisen auf die Bedeutung des Insektes in Japan hin. Dort ist es Siegegssymbol und Wahrzeichen von Nippon, das auch "Libelleninsel" genannt wird (Akidzu-shima).¹³³⁾ Daß das Insekt sowohl im japanischen Kunsthandwerk als auch im Jugendstil eine entscheidende Rolle als Dekorationsmotiv spielte, wurde bereits in Kapitel A II erörtert.

Die Libellen (Odonata), im Volksmund See-oder Wasserjungfern, im französischen Sprachgebrauch "aiguillettes", "dames de Paris" oder "demoiselles", zählen zu den räuberischen Insekten. Sie gelten als angsteinflößend, als "sujets de crainte". Der halbkugelige Kopf ist mit beißenden Mundteilen, kurzen borstigen Fühlern und großen Facettenaugen versehen. Die in Quer- und Längsrichtung geäderten Flügel sind in der Größe entweder gleich (Zygoptera) oder ungleich (Anisop-

tera) und mit einem oder mehreren Malen besetzt. Der langgestreckte schmale und gerade Leib endet bei beiden Geschlechtern in einem zangenförmigen Anhang. Mit den zarten Füßen klammert sich die Libelle an Blätter und Halme oder benutzt sie zur Ergreifung der Beute, die aus kleinen Insekten besteht. Die Anisoptera gelten als besonders wild und räuberisch. In der Luft greifen sie ihre Opfer an und zerstückeln sie noch während des Fluges, um sie unmittelbar darauf zu verschlingen¹³⁴⁾.

Zum Volksglauben heißt es in Jakob Grimms "Deutscher Mythologie", der Teufel trete in Gestalt der Libelle auf, daher sei sie auch "verwünschte jungfer,..., teufelsbraut,..." genannt. Victor Hugo spricht von der "schaudererregenden Libelle" (Les Rayons et les Ombres, XVII): "La frissonnante libellule/ Mire les globes de ses yeux/Dans l'étang splendide, où pullule/ Tout un monde mystérieux".¹³⁵⁾

64 Beobachtet man im Sommer das Treiben der Libellen an Seen und Teichen, so fällt das metallische Glitzern ihrer Flügelnetze in der Sonne auf. Für den Juwelier liegt es nahe, das fliegende Juwel als Schmuckmotiv zu verwenden und daran die Technik des Fensteremails zu erproben. Dies zeigt ein erst-rangiger Miederschmucks Laliques, der die vampirhaften Züge der Libelle herausstellt (Museu Calouste Gulbenkian, Lissabon, Inv.Nr. 1197)¹³⁶⁾. Calouste Gulbenkian, der Bewunderer, Förderer und Freund des Künstlers, hatte ihn zeitweise Sarah Bernhardt zur Verfügung gestellt¹³⁷⁾. Lalique muß das Naturvorbild genau studiert haben, bevor er es verfremdete. Dargestellt ist eine Libelle mit nur einem Flügelpaar, deren Kopf an den eines echsenhaften Fabeltieres erinnert. Aus dem geöffneten Maul ragt in stolzer Haltung eine Frauenbüste aus Chrysopras; der Kopf der Figur wird durch eine rostfarbene Kappe mit halbkugelförmigen Zusätzen über den Ohren bedeckt. Der goldene Libellenleib ist alternierend mit je zwei kleinen Chrysoprasen und zwei größeren Mond-

steinen besetzt; am unteren Ende befindet sich der Zangen-
anhang. Die Arme des Mädchens werden durch sich nach außen
erweiternde Libellenflügel in durchsichtigem Fensteremail
ersetzt, die mit übergroßen schwarz-grünen Malen besetzt
sind. Zu beiden Seiten des Insektenkopfes sind zwei über-
dimensionale goldene Klauen hinter den Flügeln angefügt. Der
einem Stachel gleichende Leib dieser Libellenchimäre erin-
nert an den einer "Blaugrünen Mosaikjungfer" (*Aeschna cyanea*),
die zu der im Volksmund als "Teufelsnadeln" bekannten Familie
gehört. Sie ist an der mosaikförmigen grün-schwarzen Zeich-
nung des Hinterleibes zu erkennen.¹³⁸⁾

Eine vergleichbare, offensichtlich von Lalique beeinflusste
65 Libellenjungfer gestaltete G. Falguières in einer Brosche¹³⁹⁾.
Der Juwelier erreicht jedoch nicht die Leistung Laliques.
Dieser konnte auf dekoratives Beiwerk verzichten, während
jener seiner Figur ein traditionalistisches Ornament in
strenger Symmetrie hinterlegte.

Als literarische Parallele zu diesem Motiv erscheint uns
ein Balladenfragment François Viéllé-Griffins angemessen, in
dem das Bild einer geflügelten Chimäre "hart wie eine Klinge"
suggeriert wird; ausdrücklich ist darauf hingewiesen, daß
sie sich zwischen Erlen und Weiden aufhält. Das Fragment
erschien 1893 in einer Nummer der symbolistischen Zeitschrift
"Revue Blanche"¹⁴⁰⁾. Inhaltlich geht es um folgendes: Ein
Kreuzritter spricht in der Apsis einer gothischen Kirche
einen Monolog. Dem Altar zugewandt, stützt er sich auf seine
Lanze und richtet eine Klage an Christus, die sich auf eine
enttäuschte Liebe bezieht. Er bittet den Herrn um Vernichtung
seines Hasses und um Erlösung, da er sich mit dem Makel der
Unreinheit behaftet glaubt. Er beschreibt die dämonische
Geliebte mit den Worten:

"Belle de mon rêve de joie ailée
Elle est venue - et vous le savez
Entre les aulnes et la saulaie
- Seigneur du ciel, vous le savez -
Et la joie avec elle s'en est allée.

Car je la croyais bonne et tendre :
Elle était dure comme une épée,
Traïtresse avec ses yeux de cendre,
Impure et haineuse à se vendre
Pour qu'une tête fût coupée.

N'est-il calme lieu sans elle ?
N'est-il une heure où je sois seul ?
Car elle me suit et je sens son aile
Me frôler quand je dors en selle,
Froide à mourir, comme un linceul ...

Der Ritter fühlt sich verfolgt vom Flügelschlag des schönen Wesens, das er für gut und zärtlich hielt. Er mußte jedoch erfahren, daß die Geliebte eine Verräterin war, "unrein und voller Haß". In dieser halb pseudo-christlichen, halb heidnischen Ballade erscheint einmal mehr die vom grausamen Weib betrogene Männerseele baudelaire'scher Prägung.

D II 4 c Fledermaus und weiblicher Vampir

Fledermaus und weiblicher Vampir sind dämonische Wesen, die die okkultistische Literatur seit dem 18. Jahrhundert beschäftigen. Die Chiropteren als Maus-Vögel entsprechen dem Drang nach Darstellung hybrider Geschöpfe, da sie zwei Tiergattungen in sich vereinigen. Den lautlos flatternden Nachttieren haftet der Charakter des Geheimnisvollen an.

Innerhalb der christlichen Symbolik spielte die Fledermaus vor allem im Mittelalter die Rolle eines unheilbringenden Dämons, verkörperte aber auch den schwankenden Gottesglauben; in Alciatis "Emblemata" wird sie laut Bandmann - ähnlich wie die Eule - als Symbol von Torheit und Blindheit, von lichtscheuem Gesindel, bei Joachim Camerarius hingegen als Sinnbild vergeblichen Forschens dargestellt¹⁴¹⁾.

In Japan ist das Insekt Zeichen des Glücks und des Reichtums¹⁴²⁾ und erscheint auf zahlreichen Erzeugnissen des Kunsthandwerks. Namentlich auf Netsukes ist es als Bildmotiv vertreten¹⁴³⁾. Dies bemerkt auch Montesquiou in seinen Erinnerungen, als er über die Pariser Weltausstellung von 1878 berichtet¹⁴⁴⁾.

Eine Gedichtsammlung überschrieb er mit "Les Chauves-Souris".
Darin ist ein strophenreiches Gedicht mit dem Titel "Essence"
enthalten, das auf das zwittrige Wesen der Fledermaus ein-
geht. Es sei im folgenden auszugsweise zitiert, um die kom-
plexen Vorstellungen, die sich um 1900 mit dem Tier ver-
banden, aufzuzeigen¹⁴⁵⁾:

Qu'est-ce chauve-souris ? - mystère de mystère !

Allégorie exacte et mystique de ceux

Que ne réjouit point le ragoût de la Terre :

Déroutés, dégoûtés, mécontents, malchanceux,

Affamés de clartés - et voués aux cavernes;

Assoiffés de pénombre - et voltigeant aux rais :

Féroces, effrayés, exubérants et ternes;

Remiges exercés en mille ennuis secrets.

Hybrides soupirants pour ce qui les dévore,

Exsudant de noirceur, exaspérés d'effroi,

Versés du cœur des soirs comme d'une aigre amphore,

Amants inquiétants, inconcevables rois.

...

Eux-mêmes frémissants des terreurs qu'ils inspirent,

Malsains enamorés de leur perte sans fin,

Inventeurs de ce dont leurs misères s'empirent,

Ecoeürés du mortel - exilés du divin.

...

Fils d'un malentendu d'antithèse et contraste

Où se plaît la nature à voir flotter autour

Du suave-cruel, et du cynique-chaste,

Un élan sans espoir, un reflux sans amour.

...

Transition brutale et brusque, et maladive,

Incessante, du sombre au pur - perversité

Qui sur ce qui la tue infiniment s'active,

Illuminée et fumeuse diversité.

...

Ta fourrure, ô Vesper, ...

Ton manteau parfumé, sinistre et précieux,

Dont la doublure douée est entr'ouverte aux hordes

De l'essaim rejeté par le dédain des cieux !

Eine kurze Zusammenfassung ergibt die folgende Charakteri-
sierung des Wesens (essence) der Fledermaus: Sie ist ewiges

Geheimnis, mystische Allegorie. Montesquiou sieht sie als maskulines Geschöpf, als "unbegreiflichen König". Es hadert mit sich selbst, ist unglücklich; es strebt nach dem Licht, ist aber zum Höhlenleben verdammt; es erschrickt selbst vor der Furcht, die es einflößt; es ist "Sohn eines Mißverständnisses", doch das Fell ist ein duftender, kostbarer und unheil kündender Mantel ... Die Fledermaus ist ambivalent, sie gibt viele Rätsel auf und trägt menschliche Züge (Str.17: "chauve-souris humaine").

In weiteren Gedichten derselben Sammlung - in "Les Silencieux" und "Ronde de nuit"¹⁴⁶⁾ erscheinen Fledermäuse als "graue Schwestern des Dichters", als "Nachtwandler", "törichte Vögel", "abendliche Tänzerinnen", muntere Vampire", die der Dichter liebt¹⁴⁷⁾.

Philippe Wolfers nennt im "Catalogue des exemplaires uniques" allein sieben Titel, die die Fledermaus als Bildgegenstand bezeichnen. Sie tritt entweder als Einzelmotiv oder in Verbindung mit einem anderen Tier oder mit einer Pflanze auf¹⁴⁸⁾. Ein Anhänger-Entwurf ist signiert und auf den 20.7.1899 datiert (Slg. Marcel Wolfers, Vieux-Sart). Dargestellt ist eine 66 Fledermaus in der Rückansicht, mit halb geöffneten, konkav gebogenen Schwingen, die an einer Kette hängt. Daß der Entwurf ausgeführt wurde, belegt eine Abbildung des Stückes in einer Nummer der Revue des Arts décoratifs von 1900¹⁴⁹⁾. Als Materialien sind dort angegeben: Karneol, Email, Brillanten, Smaragde und Perlen.

Der Anhänger eines unbekannten Juweliers zeigt ein Mausohr (Myotis myotis), dessen Körper in Gold gegossen und ziseliert 67 ist (Slg. Colette Bitker, Brüssel). Die ausgebreiteten Flughäute sind schwarz emailliert. Die Vordergliedmaßen - Arme und Finger - und der Hals sind mit kleinen Edelsteinen besetzt, und an der Stelle der beiden Daumenkrallen befinden sich zwei Ösen, die als Aufhänger für die Kette dienen. Auch an den Füßen sind zwei Ösen angebracht; sie halten zwei kleine, aneinander im spitzen Winkel befestigte Ketten;

den unteren Abschluß bildet eine Barockperle. Der naturalistisch gestaltete Leib des Tieres ist unförmig und schwerfällig - bei Montesquiou heißt es "exubérant", was so viel wie "füllig, überquellend" bedeutet. Im Gedicht "Assauts" spricht er von der Fledermaus als von einem "lebenden Schmuck" (une vivante parure)¹⁵⁰).

68 Fledermaus und Biene mit der Benennung "Le Jour et la Nuit" bilden das allegorische Motiv eines von Wolfers gefertigten Gürtelschmucks (Slg. Marcel Wolfers, Vieux-Sart)¹⁵¹). Das Nachttier umklammert die Biene mit den Fingern der halb geöffneten Schwingen. Während diese aus Gold mit eingelegten Amethysten, Cabochons aus Opalen und Saphiren (Augen) gearbeitet ist und Flügelteile aus imitierter Perle, besteht die Fledermaus aus Silber. Gold ist der Überlieferung nach das der Sonne, Silber das dem Mond entsprechende Metall¹⁵²). Wolfers betonte auf diese Weise den Gegensatz zwischen Tag und Nacht durch das Material.

Der weibliche Vampir fügt sich in das Frauenbild der Dichtung und Kunst um 1900 ebenso ein wie die Gestalten der Salome, der Medusen und Sirenen. In einer soziologischen Untersuchung über die Pariserin der Jahrhundertwende nennt Octave Uzanne dieses Frauenbild "pathologisch". Statt "Chimäre" wählt er den Begriff "Vampir in ständiger Verwandlung"¹⁵³):

"Le nu de cette fin-de-siècle pourrait être appelé plus tard le nu pathologique, car il met impitoyablement en une lumière crue et féroce tous les désordres de la chair, tous les avortements de la beauté ... il précise les annuleuses contorsions de ce vampire en éternelles métamorphoses que les Pères de l'Eglise nommaient naguère : le fruit damnable du péché ou l'Organe du diable".

Das Interesse der europäischen Dichter am Vampirismus kam nach Praz durch Lord Byrons "The Vampire" (1819) und durch die Schriften des Marquis de Sade auf. Die von diesen beiden

Autoren vermittelten Anregungen wurden von Baudelaire aufgegriffen und beeinflussten vor allem die Literatur der *Décadence*¹⁵⁴⁾.

Die Vorstellung vom blutsaugenden Weib war bereits in der Antike lebendig: die griechischen Lamien und Empusen zählen zu den Vorbildern. Aber auch bei fast allen Balkanvölkern ist der Vampirglaube zuhause¹⁵⁵⁾.

Die Vampire, deren Bezeichnung etymologisch ungeklärt ist, werden von Robbins, wie folgt, charakterisiert: Vampire (auch Nachzehrer oder Wiedergänger) entsteigen bei Nacht ihren Gräbern, greifen schlafende Menschen an, saugen ihnen wiederholt das Blut aus und bringen sie so allmählich zum Sterben. Sie treten in männlicher oder weiblicher Gestalt auf und behexen Menschen jeglichen Alters und Geschlechts. Diejenigen, die in der Gewalt eines Wiedergängers stehen, leiden bis zu ihrem Tod an Erstickungsanfällen und ständig sich verschlimmernden körperlichen und geistigen Schwachzuständen¹⁵⁶⁾. Die Vampire verschaffen sich das Blut Lebender, um selbst weiterexistieren zu können. Die von ihnen Getöteten werden ebenfalls zu Vampiren. Seit wann man sich den Nachzehrer in Gestalt einer Fledermaus vergegenwärtigte, ist ebenfalls ungeklärt¹⁵⁷⁾. Völker führt an, das Wort "Vampir" sei bereits 1694 in einer französischen Zeitschrift für "wiederkehrende Blutsauger" verwendet worden¹⁵⁸⁾.

In einer Abhandlung - bezeichnenderweise im Jahr 1900 publiziert - beschäftigt sich Hock mit Vampirsagen und deren Verwertung in der deutschen Literatur¹⁵⁹⁾. Er verweist auf die Verbreitung des Themas in der deutschen Romantik und auf den Einfluß der theoretischen Publikation Augustin Calmets, die 1751 in Paris erschienen war mit dem Titel "Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires ou les revenants de Hongrie, de Moravie etc."

1836 erschien in Frankreich Gautiers bekannte Novelle, die Praz auf Goethes Vampirerzählung "Die Braut von Korinth" zu-

rückführt¹⁶⁰⁾. Clarimonde, die einen Priester behext, doch schließlich von der Macht des christlichen Glaubens vernichtet wird, ist "Engel" und "Dämon". Ihre Haltung ist königlich, und ihre Haare umgeben die Schläfen wie "zwei goldene Ströme. Mit einem Blick ihrer Augen bestimmt sie das Schicksal eines Mannes ... Von Zeit zu Zeit richtet sie ihr Haupt auf "wie eine Natter oder wie ein Pfau, der sich in die Brust wirft". So schildert sie Gautier¹⁶¹⁾.

Das Bild einer sich windenden Schlange taucht auch in Baude-laire's Gedicht "Les métamorphoses du Vampire" auf; dieser weibliche Vampir spricht von seinen "gefürchteten Armen", die den Mann ersticken¹⁶²⁾:

La femme cependant, de sa bouche de fraise,
En se tordant ainsi qu'un serpent sur la braise,
Et pétrissant ses seins sur le fer de son busc,
Laisse couler ces mots ...

'Je suis, mon cher savant, si docte aux voluptés,
Lorsque j'étouffe un homme en mes bras redoutés, ...'

Geflügelt, das heißt mit den Flughäuten der Fledermaus statt mit Armen versehen, erscheint der weibliche Vampir weniger in der Literatur um 1900 als in der Bildenden Kunst, doch auch hier verhältnismäßig selten. Der französische Bildhauer und Kunstgewerbler Agathon Léonard schuf beispielsweise eine "Femme chauve-souris"¹⁶³⁾. Bekannt sind die Vampirdarstellungen Edvard Munchs¹⁶⁴⁾.

69 Wolfers schuf einen Anhänger, den er mit dem Titel "Vampire"¹⁶⁵⁾ versah. Sowohl Natter als auch Fledermaus bestimmten seine Bildvorstellung. Ein stehendes nacktes Mädchen en face ist Gegenstand der Darstellung. Die Arme verlieren sich in den Schwingen der Fledermaus, die Haare gehen wie bei einer Meduse in Schlangen über. Auch die Füße und die unteren Enden der Flughäute sind von Schlangen umspielt. Als Materialien gibt Wolfers im "Catalogue" lediglich Gold und Email (ohne Kolorit) an. Hier ist der tödliche Würgegriff der

Vampirfrau durch zwei Tierattribute anschaulich gemacht. Bestimmend ist bei Wolfers wieder der symmetrische Aufbau der Komposition mit betonter Mittelachse, der durch die undulierenden Schlangen und Haare nicht aufgehoben wird.

70 Als eine harmlosere Variante erweist sich das von Lucien Gautrait entworfene Motiv eines Anhängers, der von der Pariser Firma Gariod ausgeführt wurde (Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Inv.Nr. Kg. 63 : C 65) Der Anhänger ist aus gegossenem Gold und grau-grünem Fensteremail gefertigt. Dargestellt ist eine nach unten in einen Stab übergehende Frauenbüste mit wenig geöffneten Schwingen. Diese sind nach unten abgewinkelt und vereinigen sich zu einem kleinen rautenförmigen Ornament. Der Kopf des Mädchens ist mit den Mausohren versehen, das Haar hochgesteckt. An der Stelle der Daumenkrallen sind zwei Ketten befestigt, die im spitzen Winkel auf einen mit einer Perle besetzten zwölfzackigen Stern zulaufen. Ähnliche Sterne finden sich häufiger in dem von Gautrait entworfenen Schmuck.

Daß nicht alle mit Fledermausflügeln versehenen Mädchengestalten mit Vampiren identisch sind, erweist ein Anhänger 71 Henri-Auguste Solié¹⁶⁶⁾. Hier sind die Flughäute wie Stern und Mohnblüte Attribute der Nacht. Den Bezug zu Schlaf und Traum deuten auch die geschlossenen Augen an.

D II 4 d Pfau und Femme-Paon

Mit seiner prächtigen zum Rad ausgebreiteten Schleppe hat der Pfau die Künstler aller Zeiten angeregt. Aus der Antike ist er bekannt als Begleittier der Hera/Juno. Schon Plinius sprach von den "gemmantis colores", von den Edelsteinfarben des Gefieders und nannte den Pfau ein "animal gloriosum ... et malivolum"¹⁶⁷⁾. Immer wieder haben seitdem Schriftsteller die mit Augenzeichen versehene Schleppe mit einer blühenden Wiese, mit einem Gemälde oder mit dem Sternenhimmel verglichen. In der Lehre der Stoiker war "der Pfau ein Lieblingsparadigma

für die ästhetische Betrachtung der Welt"¹⁶⁸⁾.

Auf römischen Konsekrationsmünzen, Gemmen und Gefäßen als Apotheose-Vogel von Kaiserinnen dargestellt, war der Vogel Symbol der Unsterblichkeit. Da er in der Sepulkralmalerei der frühchristlichen Kunst häufig auftaucht, wurde er in Ausweitung der Unsterblichkeitssymbolik als Sinnbild der Auferstehung verstanden¹⁶⁹⁾. Lothar hält jedoch einzig die Deutung des Tieres als Paradiesvogel für vertretbar.¹⁷⁰⁾ Als Begründung führt er die Paradiesbilder der Katakombenmalerei an, in denen der Pfau, oft vereint mit Früchten, Blumen, Bäumen oder mit anderen Tieren, dargestellt ist oder auch einzeln die Herrlichkeit des Paradieses verkörpert. Während der Vogel in frühchristlicher Zeit eine positive Bewertung erfahren hatte, wurde er im Mittelalter vor allem nördlich der Alpen zum Zeichen venerischer Eigenschaften wie der Hoffahrt (superbia), der Eitelkeit (vanitas) und der Unkeuschheit (luxuria)¹⁷¹⁾. Seit der Renaissance erscheint er wiederum als Juno-Vogel¹⁷²⁾.

Wie Schlange und Schwan wurde der Pfau zu einem Wahrzeichen des Art Nouveau, das bereits in James McNeill Whistlers Dekoration des "Peacock-Room" im Londoner Haus Leyland (1876/77) vorgeprägt war. Auch im Schmuck tritt er als eines der bevorzugten Motive auf, namentlich bei Lalique und Wolfers. Montesquiou vergleicht in seinem Aufsatz über Lalique dessen metallene, in Emailfarben schimmernde Pfauenfedern mit "opalinen Augen" - auch hier ist der Opal wieder Metapher des Geheimnisvollen: "Car, il faut le dire,..., il est le maître des irisations et des chatoyements, le prince des orientes et des reflets ..." Wenig später identifiziert er nochmals Opal und Pfauenfeder; vor dieser müsse man sich hüten¹⁷³⁾. Der Juwelier Lucien Gautrait gestaltete den Pfauenschatz, mit grünblauem Gefieder aus Opalen und Fenster-
72 email (Schmuckmuseum Pforzheim, Inv.Nr. KV 1390)¹⁷⁴⁾. Grassat entwarf für das Haus Vever eine Gürtelschnalle in Form eines

73 Pfauenmotivs mit Blüten¹⁷⁵⁾ (Musée des Arts décoratifs, Inv.No. 24531). Da sich im Jugendstilschmuck zahlreiche Pfauendarstellungen finden, seien die beiden Stücke als Beispiele herausgegriffen.

Um 1900 hat sich die Symbolik des Pfauen im Verhältnis zur traditionellen nicht vollständig gewandelt. Gelegentlich erscheint er noch als Attribut der Juno, so in einer Fayence des französischen Malers, Bildhauers und Keramikers Edmond Lachenal sowie in einer Brosche aus der Werkstatt Boucheron¹⁷⁶⁾. Aufgrund seines bunten Gefieders, der "gemmantes colores", die schon Plinius erwähnt, war er im Fin-de-siècle auch Schmucksymbol, wie ein Gedicht Olive Custance's mit dem Titel "Peacocks" ausweist¹⁷⁷⁾:

In gorgeous plumage, azure, gold and green,
They trample the pale flowers, and their shrill cry
Troubles the garden's bright tranquillity:
Proud birds of Beauty, splendid and serene,
Spreading their brilliant fans, screen after screen
Of burnished sapphire, gemmed with mimic suns -
Strange magic eyes that, so the legend runs,
Will bring misfortune to this fair demesne.

Hier ist der Pfau in seinem "azurfarbenen, goldenen und grünen" Prachtgefieder zerstörerischer Genius, der "blasse Blumen" unter schrillen Schreien niedertrampelt und Unheil über einen heiteren Ort bringt-ein *animal gloriosum et malivolum*.

Verlaine schrieb ein Gedicht zu Rossettis "Monna Rosa" (publ. 1895), in dem das Gefieder eines Pfauen mit enttäuschter Liebe assoziiert wird¹⁷⁸⁾:

En bandeaux d'or liquide,
En robe d'or fluide,
Sur fond blanc, dans le Soir
Teinté d'or vert et noir.

...

Cependant que persiste
La splendeur, à côté
Du plumage bleuté,
De l'orgueil qui s'attriste

D'un paon jadis vainqueur
Aux jardins de ce coeur.

Das gescheitelte Haar des Mädchens vergleicht Verlaine mit "flüssigem Gold", das Gewand ist aus "fließendem Gold", der Abend "gefärbt mit grünem und schwarzem Gold". Die Begriffe "flüssig, fließend" entsprechen der "long sensitive curve", den bewegten schwingenden Linien des Art Nouveau, während die Häufung des Wortes "Gold" im Zusammenhang mit dem Pfauen das Bild der Trauer allem Irdischen ent-rückt.

Der Titel der von Robert de Montesquiou verfaßten Gedicht-sammlung "Les Paons" wurde von Lalique illustriert¹⁷⁹⁾.

1896 widmete Rilke der Pfauenfeder ein Gedicht: er sieht in ihr ein zartes "Liebeszeichen , das sich an silberstillen Teichen in kühler Nacht die Elfen reichen"¹⁸⁰⁾.

Der weiße Pfau, zu einer der beiden Zuchtrassen des blauen Pfaus (*pavo cristatus*) gehörig, gilt als besonders kostbar¹⁸¹⁾. In Wilde's "Salome" bietet Herodes der Tochter seine weißen Pfauen als Geschenk, um die Bluttat an Jochanaan zu verhin-dern. "Salome, du kennst meine weißen Pfauen, ... die im Garten zwischen den Myrten und den hohen Zypressenbäumen wandeln. Ihre Schnäbel sind mit Gold bemalt, und die Körner, die sie fressen, sind vergoldet, und ihre Füße sind mit Purpur gefärbt. Wenn sie ihren Schrei ausstoßen, kommt Regen, und der Mond zeigt sich am Himmelszelt, wenn sie ihr Rad entfalten¹⁸²⁾. Das Motiv der zwischen Bäumen wandeln-den weißen Pfauen benutzte auch der belgische Symbolist William Degouve de Nuncques in einem Pastell "Les Paons" von 1898¹⁸³⁾. Drei Pfauen befinden sich in einem von zartem Nebel durchzogenen Wald, einer davon mit aufgeschlagenem Rad. Sie erscheinen einer jenseitigen Welt zugehörig, die durch dunstige Farben und blaugrüne Zwischentöne hervorge-rufen wird.

In einem Gouache-Entwurf Alfred Weisgerbers für die Zeit-schrift "Jugend" des Jahrgangs 1902 thront ein weißer Pfau

auf einem hohen Säulensockel; er wird von Frauen im Reigen umtanzt¹⁸⁴⁾.

Philippe Wolfers gestaltete den weißen Pfauen in einem Anhänger aus emailliertem Gold (Privatbesitz, 74 Brüssel)¹⁸⁵⁾. Der dazu angefertigte Entwurf stammt vom 31.7.1.1901; er weicht nur wenig von der Ausführung ab, indem der Kopf statt im Dreiviertelprofil im Profil gezeigt 75 ist. (Slg. Marcel Wolfers, Vieux-Sart). Smaragde unterbrechen, Barockperlen betonen das einheitliche bläulich-weiße Kolorit der Komposition. Hinsichtlich des rahmenden Ornamentes hielt sich Wolfers an die traditionellen Formen von Rollwerk und Arabeske, aber dennoch machen Farbgebung und Bewegungsmotiv das Stück zu einer Schöpfung des Jugendstils. Letzteres erinnert an die Gürtelschließen Boutet de Monvels (Abb. 7,8) wie an das auf Abb. 9 gezeigte japanische Schwertstichblatt.

Nicht nur in der "Salome" sind die weißen Pfauen als präziöse Wesen dargestellt. Jean Lorrain vergleicht einen Schwarm weißer Pfauen in einem Märchenpark (vieux parc enchanté) mit einer "Herde von Seelen" (troupeau d'âmes), mit "Seelen bit-tender Frauen" (âmes d'implorantes femmes) und beschwört die Vorstellung eines hortus conclusus, in dem die rastlosen Seelen Ruhe suchen¹⁸⁶⁾. Maeterlinck, Belgier wie Wolfers, macht die weißen Pfauen zu Symbolen des "Ennui", des Lebensüberdrusses¹⁸⁷⁾:

Les paons nonchalants, les paons blancs ont fui,
Les paons blancs ont fui l'ennui du réveil;
Je vois les paons blancs, les paons d'aujourd'hui,
Les paons en allés pendant mon sommeil,
Les paons nonchalants, les paons d'aujourd'hui,
Atteindre indolents l'étang sans soleil,
J'entends les paons blancs, les paons de l'ennui,
Attendre indolents les temps sans soleil.

In Verbindung mit einer Frau behandelt Pierre Louÿs die weißen Pfauen im Gedicht "La femme aux paons"¹⁸⁸⁾. Hier wird das Bild einer mystischen Vereinigung im Sinne der Leda-The-

matik entworfen:

Des paons légers suivant une femme
Sur le bleu d'un rêve.

...

Les paons sont blancs, les plumes sont blanches:
Elle est rouge et nue.

C'est un soupir, c'est une caresse
Leur démarche ailée.
Ils ont aimé cette chasserresse
Dans l'ombre étoilée.

Ils ont moulé leur col à son ventre
A son dos leurs plumes,
Et longuement se glissent vers l'autre
Comme un vol de brumes.

Außer den Darstellungen, in denen der buntgefiederte oder der weiße Pfau alleiniges Bildmotiv ist, erscheint im Jugendstilschmuck die "femme-paon", die Frau oder das Mädchen im Pfauengefieder. Über die Herkunft des Motivs können nur Vermutungen angestellt werden. Analog zu den Schmetterlings- und Libellenwesen wurde die Pfauenchimäre zunächst mit dem dekorativen Flügelattribut eines von den Künstlern des Jugendstils bevorzugten Tieres ausgestattet. Darüber hinaus gibt es jedoch literarische Anhaltspunkte, aufgrund derer dem Motiv auch symbolische Bedeutungen hinterlegt wurden.

In der bildenden Kunst finden sich kaum Vorbilder, es sei denn aus früherer Zeit wie etwa Engeldarstellungen des Mittelalters und der Frührenaissance. Weitgehend handelt es sich um die mit Pfauenflügeln versehenen Cherubim - im Alten Testament Ehrengelait und Diener Gottes sowie Bewacher heiliger Orte, zum Beispiel des Paradieses, oft hingegen auch um Verkündigungsengel¹⁸⁹⁾. Buschor bezeichnet die mittelalterlichen Cherubim als den Sirenen verwandte "Menschen-vögel"¹⁹⁰⁾.

Eine Radierung Franz Kupkas zu einem Text von Edgar Allan Poe, den Mallarmé ins Französische übertrug, erweist, daß

verwandte Bildvorstellungen im Fin-de-Siècle noch spürbar überlebten. Der Titel der Darstellung lautet "Le Ver vainqueur", in einer deutschen Übersetzung "Überwinder Wurm"¹⁹¹⁾. In dem Gedicht geht es um die Tragödie der Menschen, die als Marionetten dämonischen Mächten ausgeliefert sind und einem kriechenden Ungeheuer in Gestalt des "ver vainqueur" zum Opfer fallen. Das düstere Spiel vollzieht sich in einem imaginären Theater, dessen Publikum sich aus einer Fülle von trauernden Engeln in Schleiern zusammensetzt. Poe schildert das Aussehen des "Wurms" nicht. Kupka interpretiert das Wesen als weibliches Ungeheuer mit ausgebreiteten Schwingen, deren untere Hälfte mit den Augenzeichnungen der Pfauenschleppe besetzt ist. Brust und Leib des Dämons sind unbedeckt, der untere instabile Teil des Körpers, dem die Beine zu fehlen scheinen, löst sich in eine Art Schleppe auf. Eine vergleichbar monströse Erscheinung ist Gegenstand von Marcel Lenoirs Gouache "Le monstre" von 1897, die anlässlich der letzten Ausstellung des Salons der Rosenkreuzer in Paris im gleichen Jahr gezeigt wurde¹⁹²⁾. Motiv ist eine aufrecht stehende Frau in ausgeschnittenem Kleid, deren Kopfschmuck von Pfauenfedern wie von einem großen Fächer umgeben wird. Die Arme sind ausgebreitet, und jede Hand ergreift einen Hahn. Zu Füßen des Weibes tummeln sich Schlangen- und Pantherchimären. Die schmalen Randfriese der Gouache sind mit weiblichen und männlichen Gesichtern versehen. Der eigenen Interpretation des Malers zufolge liegt hier der Gedanke der Unterjochung des Mannes durch die Frau zugrunde¹⁹³⁾ - ein baudelaire'sches Trauma.

Das Pfauengefieder als Zierde des Mädchens oder der jungen Frau tritt um 1900 auch in anderem Zusammenhang auf. Auf Muchas Illustration für die Zeitschrift "L'Estampe moderne" trägt Salammbo eine Kopfzier in der Art eines Fächers aus Pfauenfedern. Den Hintergrund bilden die Umrisse orientalischer Kuppelbauten unter von Sternenreihen durchzogenem Firmament. Hier ist der Pfauenschmuck offensichtlich auf

den Sternenhimmel bezogen, wodurch Mucha auf die Verbindung Salambô's zur Nacht und zum Mond hinweist¹⁹⁴⁾. Ein anderes Beispiel ist eine Pastellgouache des Franzosen Edgard Maxence: Vor einem Landschaftshintergrund mit Pfau erscheint ein "Profil au paon", eine Frau, deren Gewand und Haar mit Pfauenaugen geschmückt sind¹⁹⁵⁾.

Louÿs bringt in einem 1894 in der Zeitschrift "Mercure de France" publizierten Gedicht die Pfauenfrau, die Femme-Paon, mit dem Motiv des Tanzes in Verbindung. "La Danse" erschien unter dem Sammeltitle "Aquarelles passionnées"¹⁹⁶⁾:

A travers le brouillard lumineux des sept voiles
La courbe de son corps se gonfle vers la lune.
Elle se touche avec sa chevelure brune,
Et ses doigts caressants où tremblent des étoiles.

La rêve d'être un paon qui déploierait sa queue
La fait sourire sous son éventail de plumes
Elle oscille au milieu d'un tourbillon d'écumes
Et cambre l'arc léger de son écharpe bleue.

Presque nue, avec son dernier voile, flot jaune,
Elle fuit, revient, tourne ... et passe.- Au bord
du trône,
Le grand vieillard royal la supplie et l'appelle,

Fugitive, qui danse avec une fleur noire
Et traîne dans le sang comme une aile de gloire
L'ombre fatale de la lune derrière elle.

Das Sonett bezieht sich auf den Schleiertanz der Salomé - Oscar Wilde's Drama war 1893 erschienen. Hochmut und Herrschsucht manifestieren sich im Traum der Tänzerin, ein Pfau zu sein. Dieses oder ein ähnliches Motiv wird Philippe Wolfers zu einem Anhängermotiv inspiriert haben (Privatsammlung England)¹⁹⁷⁾. Ein stehender weiblicher Akt - eine Elfenbeinskulptur - ist mit den Attributen des Pfauen versehen; diese sind in violetter Email auf Gold ausgeführt, die "Augen" nach dem Naturvorbild in Blau und Grün emailliert. Mit überkreuz-

ten Beinen steht das Mädchen auf den Zehenspitzen. Die Arme sind, wie am Schulteransatz erkenntlich, nach oben gestreckt und gehen in die Schwingen über. Da diese sich in der Mitte über dem Kopf treffen und in Hals und Kopf des Tieres münden, scheint die Figur wie von einer großen Vogelhut geschmückt. Ein weiterer Teil des Gefieders ist hinter der Figur, von der Hüfte bis zum unteren Rand der smaragdnen Standfläche hinabreichend, in einen trapezförmigen Rahmen eingefangen, der sich nach unten stark erweitert und so einem ausschwingenden Rock gleicht. Der unter dem Smaragd angebrachte Edelstein in Rautenfassung wie der daran hängende tropfenförmige gemugelte Schmuckstein ist nicht mehr erhalten und daher nicht identifizierbar. Die Figur ist in Bewegung - dies läßt auf ein Tanzmotiv schließen; sie streckt sich nach oben, als wolle sie zu einer Drehung ansetzen.

Bei einem Entwurf vom 29.9.1898 verwandte Wolfers ein verwandtes Motiv, ohne jedoch das Bewegungsmoment herauszu-
77 stellen (Slg. Marcel Wolfers, Vieux-Sart) ¹⁹⁸). Hier ist die Statuette vollständig vom Rad des Pfauen eingefangen, während der Kopf des Tieres als Standfläche dient. Die Federkrone verbirgt die Füße des Mädchens. Ein symmetrischer Aufbau um die vertikale Mittelachse bestimmt wiederum die Komposition des Juweliers.

Lalique wandelte den Typus der "femme-paon" ab, indem er nicht die ganze Gestalt eines Mädchens, sondern nur dessen Gesicht mit Pfauenattributen umrahmte. Dies ist der Fall bei
78 einer Brosche in Email auf Gold (Slg. M. Manoukian, Paris): Das nach den Seiten ausschwingende Haar, das an den äußeren Enden in zwei große Pfauenfedern ausläuft, ist mit kleinen Pfauenaugen in violett-grünem Email besetzt; überdies wird es von rötlich-violetten Schlafmohnblüten geschmückt. Das im Profil gezeigte Gesicht ist in Chrysopras modelliert, so daß die Farbe Grün dominiert. Den unteren Abschluß bildet

eine Barockperle. Auch dieses Bild einer entrückten Chimäre deutet auf Salome, die sich im Rausch des Schleiertanzes verliert.

Anhand der behandelten Stücke wird deutlich, daß das Pfauenmotiv Fin-de-Siècle mit tradierten Vorstellungen noch immer in Verbindung stand, beispielsweise mit der vom Pfauen als Inkarnation des Paradieses oder eines analogen locus amoenus. Auch wurde der Vogel immer noch mit Hoffahrt, Eitelkeit und Unkeuschheit identifiziert. Der Schwerpunkt lag im Art Nouveau hingegen auf dem "animal gloriosum et malivolum", auf dem zwiespältigen Wesen des Tieres. Neu war die Konzentration auf den weißen Pfauen, der, durch sein Äußeres dem Schwan verwandt, als besonders edel und königlich galt, aber auch zum Sinnbild des "Ennui" und der Liebestrauer wurde. Neu war für den Juwelierschmuck auch-trotz äußerer Affinität zu Engeldarstellungen der Gotik und Renaissance - die Gestaltung der "femme-paon", der Pfauenchimäre. Sie läßt sich vor allem auf die Wilde'sche Salome im Pfauenmantel zurückführen - es sei an Beardsleys Illustrationen des Dramas erinnert. Von jeher war der Pfau vor allem im orientalischen Raum Herrschaftssymbol. Auf die Frau übertragen, blieb er es bis zur Jahrhundertwende.

D II 4 e Sirenen, Nereiden und andere fischschwänzige Gestalten

Fischschwänzige Sirenen, Nereiden und andere Geschöpfe des Wassers wurden im Schmuck um 1900 häufig dargestellt. Auch sie verkörpern überwiegend den Typus der femme fatale : das Tierweib, dessen Suchen und Trachten die Verstrickung und Vernichtung des Mannes ist. Der reizvolle, menschlich ge-

staltete Oberkörper ist Ausdruck der irdisch-sinnlichen Welt, während der schillernde Schuppenschwanz auf die Verhaftung des Fabelwesens im Reich der dunklen Schicksalsmächte verweist. Formal wurde die Sirene, wie die ihr äußerlich verwandte Nereide, um 1900 als Element des Meeres verstanden: sie ist ständig in Bewegung, ihr geschmeidiger Körper fügt sich in das Wellenspiel ein. Leib und Haar gleichen den Algen, die die Bewegung des Wassers mitvollziehen. Die Sirene entwindet sich jedem Zugriff, entgleitet dem, der sie fassen will. Immer wieder assoziierten die Autoren des Symbolismus auch Metalle und Edelsteine mit dieser Zweitgestalt.

Die ursprünglich geflügelten Sirenen zeichnete von jeher eine magische Ausstrahlung aus. Im Altertum galten sie als Seelenvögel, aber auch als rächende mit Krallen bewaffnete Todesgeister, die sich, gleich den Vampiren, das Blut Lebender beschaffen, um weiterexistieren zu können. Als solche gleichen sie den Harpyien, Keren und Erinnyen¹⁹⁹⁾. Buschor nennt sie die "Musen des Jenseits" : "Nur wer das Tor der Unterwelt durchschritten hat, kann ihren Tönen lauschen; der Sterbliche, der sie unbefugt vernimmt, ist dem Tode verfallen ..." ²⁰⁰⁾. Diese Vorstellung der Antike hat sich jedoch nicht erhalten. Maßgeblich für die Charakterisierung der Sirene bis in neuere Zeit wurde die homerische Sage aus der Odyssee²⁰¹⁾. Homer schildert die *s e i r e n e s* allwissend. Sie leben an einem blühenden Gestade und besitzen die Macht, über das Wetter zu gebieten; ihr Gesang glättet die Wogen und lockt die Seeleute an. Doch jeder, der sich in ihre Nähe wagt, ist dem Tod verfallen. Allein Odysseus gelingt es, ihnen durch eine List zu entkommen. Homer geht weder auf Abstammung noch auf Name und Gestalt der Fabelwesen ein. Er spricht sowohl von zwei als auch von einer unbestimmten Anzahl von Sirenen²⁰²⁾.

Der Odysseus-Mythos, durch die Römer der Nachwelt überlie-

fert, festigte die Vorstellung von der Sirene als durch ihren Gesang betörender und zum Sinnengenuß verleitender Dämon. Ihre Bedeutung als Grabsirene geriet seit dem Altertum in Vergessenheit²⁰³⁾. Fast durchweg wurde sie bis zum Mittelalter als Vogel mit Menschenkopf bärtig oder unbärtig dargestellt. Erst dann setzte sich die Umgestaltung in ein fischschwänziges weibliches Mischwesen durch. Es galt als Personifikation des Lasters, des trügerischen Scheins, der tödlichen Wollust²⁰⁴⁾. Dem Einfluß der Kirchenväter ist die Deutung der Sirene als Inkarnation der Versuchung zuzuschreiben²⁰⁵⁾. Im 16./17. Jahrhundert wurde sie ein- und doppelschwänzig dargestellt; sie war in dieser Zeit eines der bevorzugten Schmuck- und Amulettmotive apotropäischen Charakters²⁰⁶⁾.

Einen vergleichbaren Popularitätsgrad erreichte das Motiv erst wieder im Schmuck der Jahrhundertwende. In Anlehnung an Renaissance-Vorbilder verwandten Juweliere das Motiv
79 auch im historistischen Schmuck des 19. Jahrhunderts²⁰⁷⁾.

In einem Gedicht Albert Samains mit dem Titel "Les Sirènes" lebt die homerische Vorstellung wieder auf²⁰⁸⁾. Auch Lorrain, Louÿs und de Régnier befaßten sich mit dem Motiv.²⁰⁹⁾ Für sie ist das mit Algen verflochtene Haar - ein weiteres Beispiel des "enlacement", des Ineinander-Verschlungenseins - ein wesentliches Charakteristikum der Sirene. Eine ebenso große Rolle spielt in den Gedichten die Metaphorik von Metallen und Edelsteinen. Lorrain spricht vom "unheilbaren Überdruß im Amethysten ihrer schmalen Augen" (incurable ennui ... dans l'améthyste / De leurs longs yeux") und von "Perle und Gemme unter der bewegten Alge" (... sous l'algue mouvante et la perle et la gemme). Régnier beschreibt Korallenlippen und goldenes Haar der Sirenen; ihre Gestalten sind für ihn aus Email und Gold. Samain beschreibt ihre Leiber als perlmutten "unter flüssigem Email" sowie ihre

"opallinen Rundungen". Louÿs und Samain sehen einen direkten Bezug der Fabelwesen zur Nacht; dies kommt in Metaphern wie "nus miroirs de la lune" (Louÿs) und "diaphanes blanchs dans la nuit émergeant" (Samain) zum Ausdruck. In allen Gedichten wird die todbringende erotische Faszination der Sirenen angesprochen. Stellvertretend seien einige Strophen Samains zitiert:

Diaphanes blanchs dans la nuit émergeant,
Les Sirènes venaient, lentes, tordant leurs queues
Souples, et sous la lune, au long des vagues bleues,
Roulaient et déroulaient leurs volutes d'argent.

Les nacs de leurs chairs sous un liquide émail
Chatoyaient, ruissellant de perles cristallines,
Et leurs seins nus, cambrant leurs rondeurs opalines,
Tendaient lascivement des pointes de corail.

Leurs bras nus suppliants s'ouvraient immaculés;
Leurs cheveux blonds flottaient, emmêlés d'algues vertes;
Et, le col renversé, les narines ouvertes,
Elles offraient le ciel dans leurs yeux étoilé!

...

Jusqu'au bout, aux mortels condamnés par le sort,
Chœur fatal et divin, elles faisaient cortège,
Et doucement captif entre leurs bras de neige,
Le vaisseau descendait, radieux, dans la mort !

Régner und Lorrain legen die der Überlieferung nach geläufige Zahl der Sirenen auf drei fest. Lorrain beklagt sie als die "drei schrecklichen Schwestern" (les trois terribles soeurs), die Liebe suchen, aber zum Haß verdammt sind. Dann schildert er sie wieder als eine "schöne, ineinander verflochtene, tragische und vegetabile Gruppe (leur beau groupe enlacé tragique et végétal)". Auch in dieser ornamentalen Formulierung erscheint das "Enlacement" als Strukturmotiv, das uns sowohl in der Literatur als auch in der Kunst des Fin-de-Siècle begegnet. Es findet sich beispielsweise in einer Sirenengruppe Rodins, in der Dreiheit zur Einheit gestaltet ist.²¹⁰

Eine verwandte Komposition schuf Lalique für eine Brosche 80 (Slg. Michel Périnet, Paris). Acht aus Elfenbein geschnittene

Figuren, möglicherweise Paare, fügen sich zu einer untrennbar ineinander verhakten Gruppe zusammen. Sie wird von drei Fischen mit klaffenden Mäulern in blauem Goldemail umzingelt. Daß es sich hier, wenn nicht notwendigerweise um Sirenen, so doch um Meergeschöpfe handelt, ergibt sich aus dem Attribut der Fische. Wie aus einem Guß scheinen die nackten Gestalten, deren Unterkörper verborgen bleiben, aus dem nassen Element aufzutauchen. Offensichtlich verarbeitete Lalique hier formale Anregungen aus Rodins Werk²¹¹⁾.

81 Auch Einzeldarstellungen von Sirenen sind Gegenstand des Schmucks der Jahrhundertwende. Ein besonders herausragendes Stück ist ein Bronzediadem Laliqes (Musée des Arts décoratifs, Paris, Inv.No. D 34 374): Ein graziles Mädchen hält mit erhobenen Armen einen großen mandelförmigen Opal in Krapenfassung. Unter den Hüften teilt sich der Körper in zwei auseinander strebende Flossengebilde, die mit kleinen Smaragdcabochons bedeckt sind. An beiden Enden eingerollt, bilden sie dort den Rahmen für je ein in Opal geschnittenes Fischrelief. Das lange Haar erscheint wie durch einen Windstoß nach hinten geweht : es wird verlängert durch eine dreiteilige Kamm-Gabel, deren unregelmäßig und ungleich lange Zinken dazu dienen, den Schmuck im aufgesteckten Haar zu befestigen. Bruchlos hat hier Lalique die Halterung mit der Komposition, den praktischen mit dem ästhetischen Zweck verbunden. Gerade an diesem Stück wird offenbar, wie meisterhaft der Juwelier es verstanden hat, ein unedles Metall mit edlen Steinen zu kombinieren. Die Opale suggerieren die Vorstellung vom Meer, das durch seine Bewegung im Licht ständig seine Farbe wechselt wie der Stein selbst. Überdies betonen sie das dämonische Wesen der Sirene. Durch die vollplastische Bearbeitung des Stückes sind die Grenzen des Ornaments zur freien Plastik hin überschritten. Deutete der Kamm nicht auf die Zweckbestimmung, so wäre diese Gestalt ein eigenständiges Werk der Kleinplastik mit drei Ansichtsseiten.

Ein Anhänger aus dem Hause Vever trägt die Bezeichnung "La

82 Sirène et la Vague"²¹²⁾. Zwei literarische Texte lassen sich mit dem Motiv in Zusammenhang bringen. In ein Wellenornament sind zwei Figuren eingebunden, wobei die weibliche en face, die andere von der Seite dargestellt ist. Die linke Hand der ersteren, deren Körper und Haar Teil einer vehementen Meereswelle sind, ergreift die linke Hand der anderen, wohl männlichen Gestalt, die sie anblickt. Diese ist vollkommen menschlich gebildet: die Füße sind unter der Welle, auf der sie reitet, sichtbar. Die Mitte des Anhängers wird durch einen gemugelten größeren und mehrere kleine Steine - vermutlich Brillanten, die als Tropfen oder Schaum zu interpretieren sind, aufgelockert.

Die Deutung des Motivs ist nicht festzulegen. Vergleichbar sind drei Illustrationen Carlos Schwabes zu Baudelaire's "Fleurs du Mal". Alle drei - ein Ölbild, ein Aquarell und eine Radierung - sind 1896 entstanden und tragen den Titel der Gedichtgruppe "Spleen et Idéal" ²¹³⁾. Dargestellt sind in peitschende Wellen eingefangene, ineinander verschlungene Paare. Die Illustrationen beziehen sich auf das Gedicht "L'homme et la mer" (XIV); darin ist die Rede vom wilden Kampf des freien Menschen mit den unergründlichen, ewigen Gewalten des Wassers, die ein Spiegel der Seele sind ²¹⁴⁾.

Zu einem erotischen Seelenbild wird die Sirene in einem Gedicht Gautiers der - 1903 neu aufgelegten - "Emaux et Camées"²¹⁵⁾:

...

Mon âme, avec la violence
D'un irrésistible désir,
Au milieu du gouffre s'élance
Vers l'ombre impossible à saisir.

Montrant son sein, cachant sa queue,
La sirène amoureusement
Fait ondoyer sa blancheur bleue
Sous l'émail vert du flot dormant.

L'eau s'enfle comme une poitrine
Au soupirs de la passion;
Le vent, dans sa conque marine,
Murmure une incantation.

"Oh ! viens dans ma couche de nacre.
Mes bras d'onde t'enlaceront;
Les flots, perdant leur saveur âcre,
Sur ta bouche, en miel couleront.

"Laissant bruire sur nos têtes,
La mer qui ne peut s'apaiser,
Nous boirons l'oubli des tempêtes
Dans la coupe de mon baiser".

Ainsi parle la voix humide
De ce regard céruléen,
Et mon coeur, sous l'onde perfide,
se noie et consomme l'hymen.

Hier erscheint dem Dichter, der, in das Meer blickend, alte Legenden wiederauferstehen sieht, die Sirene als lockendes Wesen "von blauer Weiße unter dem grünen Email der schlafenden Flut". Sie fordert ihn auf, in ihr "Lager aus Perlmutter" zu kommen, damit sie ihn mit ihren "Wellenarmen" umschlingen könne. Sie ist identisch mit der "perfiden Welle", die ihn in das Reich der Sinne hinabzieht.²¹⁶⁾

Auch die Néréiden, im Altertum fast durchweg menschengestaltig, im Fin-de-Siècle äußerlich den Sirenen verwandt, kamen gleichzeitig in Kunst und Literatur zur Geltung. Sie repräsentieren jene spielerische Liebesgaukelei, die keine Bindung, sondern stets neue Abenteuer sucht. Als Gespielinnen der Tritonen verbringen sie ihr Dasein mit Tanz und Spiel zu Wasser und zu Land. Nach antikem Glauben nahmen sie auch Anteil am Schicksal von Göttern und Menschen, denen sie sich in Notlagen oft als Helferinnen erwiesen, vor allem den in Seenot geratenen Schiffern²¹⁷⁾. Gautier versteht sie als "franche mythologie" im Gedicht "Les néréides", zu dem ihn das Aquarell eines polnischen Malers angeregt hatte²¹⁸⁾. Sie sind "kokette Feen" (coquettes fées), deren Haar mit Wasserpflanzen geschmückt ist.

Et jusqu'aux hanches soulevées
Par le bras des Tritons nerveux,
Elles luisent, d'azur lavées,
Sur l'or vert de leurs longs cheveux.

Plus bas, leur blancheur sous l'eau bleue
Se glace d'un visqueux frisson,
Et le torse finit en queue

Moitié femme, moitié poisson.

Das Bild, das Gautier in den letzten beiden Zeilen der zuerst zitierten Strophe entwirft - die im "grünen Gold" ihres Haares leuchtenden Nereiden, die sich im blauen Wasser tummeln - entspricht einem Motiv RenéLaliques, das Gegen-
83 stand eines Anhängers ist (Slg. Laforêt, Paris). Dargestellt sind zwei aus gegossenem Gold gearbeitete Mädchenbüsten. Das sie umgebende Wasser ist durch unterschiedlich große runde und flach gewölbte Scheiben charakterisiert, die durch mittelblaue Emailzellen und hellblau schimmernde Opalcabochons gebildet werden. Jedes der Mädchen hält in der Hand eine Flöte oder ein Schilfrohr - genau läßt sich dies nicht erkennen. Eine der Nereiden oder Naiaden spitzt den Mund; demnach dürfte es sich um ein Blasinstrument handeln. Indem er die Bevorzugung des Opals durch Lalique hervorhebt, vermutet Montesquiou bei demselben oder einem ähnlichen Stück, daß Flötenspielerinnen sich mit Seifenblasen die Zeit vertreiben : " Des bulles de savon s'envolent des chalumeaux d'une tibicine, et ce sont encore des opales"²¹⁹).

84 Zwei Stücke aus dem Pariser Hause Solié zeigen ebenfalls
85 Nereiden²²⁰). Das Element, in dem sie leben, ist durch einzelne ornamentalisierte Wellen in der Form von Voluten angedeutet. Der Unterleib geht bei beiden in einen langen Fischschwanz über, der in den ornamentalen Zusammenhang einbezogen ist. Den unteren Abschluß bildet jeweils eine Perle.

An gleichen bildkünstlerischen Parallelen bietet sich nur wenig an. Sie sind eher in der früheren Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu finden, doch auch dort nicht häufig. Noreaus Chimären sind Vorbilder, ebenso Böcklins "Spiel der Wellen" (1883) oder "Spiel der Naiaden" (1886) und "Meeresstille"²²¹). Spätere, um 1905 entstandene Varianten sind beispielsweise Klimts "Wasserschlangen"²²²). Im Bereich der Literatur stellen Pierre Louÿs und Jean Lorrain je eine der zahlreichen Töchter des Nereus dar - G l a u k e , die "Meergrüne" und G a l a t e i a , die als die schönste galt. In Lorrains Gedicht ist ihr Haupt mit Seegrass und "bitterer

Koralle"geschmückt²²³⁾:

Le front ceint de fucus et de corail amer,
Parmi la floraison des glauques madrépores,
Galatée apparait, sous les voûtes sonores
De la grotte, qu'emplit le rêve de la mer.

Ein ähnliches Bild mag den mit Lorrain befreundeten Lalique zu dem folgenden Schmuckmotiv bewogen haben, das Gegenstand 86 eines Anhängers ist (Kunsthandel Paris 1972). In Achat geschnitten ist das Profil eines traumverlorenen Mädchens dargestellt; es wird umrahmt von reichen Haarwellen aus zise-liertem oxydiertem Silber, in die ein roter Korallenzweig montiert ist.

Das Gesicht wurde vom Juwelier zweifellos bewußt in Weiß gestaltet, um damit die Bedeutung des Namens "Galatea" auszudrücken; abgeleitet vom Schaum des Meeres ist er mit dem Begriff "die Milchweiße" identisch, wird in anderer Lesart jedoch auch mit "Meeresstille" gleichgesetzt²²⁴⁾. Diese Galatea fällt insofern aus dem Rahmen dieses Kapitels als sie weder im Altertum noch in neuerer Zeit fischschwänzig, sondern stets menschengestaltig dargestellt wurde, so auch noch in Gustave Moreaus gleichnamigem Bild²²⁵⁾. Sie ist jedoch, ebenso wie ihre weniger bekannten Schwestern, die beispielsweise bei Gautier oder bei Böcklin Zwittergeschöpfe sind, eine Nereide und gehört daher in den hier behandelten Zusammenhang. Auf die Verfremdung überlieferter mythischer Gestalten im Fin-de-Siècle ist bereits an anderer Stelle dieser Studie hingewiesen.

Wie die Pflanzenchimären sind auch die weiblichen Mischgeschöpfe in Tiergestalt Repräsentanten der Kunst des Jugendstils, die deren Tendenz zur Grenzverwischung veranschaulichen. Die Metamorphose, der Übergang von einer Materie zur anderen charakterisiert den ständigen Wandel alles Irdisch-Sinnlichen, seine unmittelbare Nähe zum Transzendenten beispielsweise in den geflügelten Chimären, seinen direkten Be-

zug zum Chthonischen in den schlangen-und fischschwänzigen Wesen. Jede Form ist offen und durchlässig, alles ist in Frage gestellt. Im Phänomen der Verschmelzung und der Allbeseelung konzentriert sich eine dominierende Welterfahrung von Symbolisten und Künstlern des Jugendstils. Dies wird auch im folgenden Abschnitt deutlich.

D III Wellen und Haar als Ornamentensymbole

D III 1 Identifikation von Frauenhaar und Wasser. Das Bild des in der Flut treibenden Mädchens

Wie der ondulierende Leib der Sirenen und Nereiden, der die Bewegung des Wassers mitvollzieht, entspricht auch langes Frauenhaar dem Duktus der Wellen. Es wurde daher um 1900 zu einem beherrschenden ornamentalen Motiv in der bildenden Kunst, vor allem in der Graphik, aber auch in den übrigen Zweigen der angewandten Kunst. In den Bereich der direkten Verbindung zwischen Wasser und Haar gehören beispielsweise Darstellungen spielender Nymphen, Undinen und Rheintöchter oder der im Fluß treibenden Ophelia. Ein königliches Herrschaftsattribut ist bei Gautier das Haar der Kleopatra, das sich während des Bades "wie ein Königsmantel" hinter ihr ausbreitet¹⁾.

In einer symbolgeschichtlichen Untersuchung über die Bedeutung des Wassers im Altertum erläutert Ninck das Prinzip von Werden und Vergehen, das sich in diesem Element vollzieht: Es komme aus der Erde und kehre wieder zu ihr zurück, daher sei es Sinnbild von Leben und Tod²⁾. Ninck schreibt dem Wasser eine "Nachtnatur" zu, die alle Zustände des Unbewußten wie Vergessen, Schlaf, Traum, Wahnsinn und Tod umfaßt. Als Traumelement erscheine das Wasser schon bei Novalis und E.T.A. Hoffmann. Das Erleben des Unbewußten sei "stromhaft fließend"³⁾.

Auch die Symbolisten erkannten die Nachtnatur des Wassers. Überdies sahen sie im Frauenhaar ein dem Meer oder dem Strom eines Flusses verwandtes Phänomen, das schützende und zerstörende Mächte birgt. Im Gedicht "La Chevelure" vergleicht Baudelaire es mit einem "schwarzen Ozean"⁴⁾. Verlaine sieht im Haar der Geliebten den Fluß der Unterwelt⁵⁾:

Je chanterai tes yeux d'or et d'onyx
 Purs de toutes ombres,
 Puis le Léthé de ton sein, puis le Styx
 De tes cheveux sombres.

Mallarmé bezeichnet im Gedicht "Tristesse d'été" das Haar als Strom, in den die Seele des Dichters hinabtauchen will wie in ein unbekanntes Land⁶⁾. Einen Nachtzustand der Seele verkörpert auch die wahnsinnige Ophelia, die auf dem Wasser in den Tod treibt. Unter den Darstellungen der Bildenden Kunst ist das Gemälde "Ophelia" des Präraphaeliten John Everett Millais (1852) in der Tate Gallery weithin bekannt. Aus dem Bereich der Plastik ist eine Bronzeskulptur Augustin Préaults von 1876 mit dem Titel "Ophélie" hervorzuheben. Sie stellt eine liegende Frauengestalt dar, deren Haar sich mit den Wellen des Wassers verbindet⁷⁾.

Rimbaud griff das Motiv in zwei Gedichten auf⁸⁾. Im ersten wird die "weiße Ophelia" mit einer großen Lilie, mit einem "weißen Phantom" verglichen, das, eingehüllt in lange Schleier, langsam "seit über tausend Jahren" im ruhigen Wasser dahintreibt. Im zweiten Gedicht ist sie ebenfalls weiß, bleich und "schön wie der Schnee". Durch Lilien- und Schneemetapher bekräftigt Rimbaud die Charakterisierungen "weiß" und "bleich", (II : O pâle Ophélie !...) die in Literatur und Kunst um 1900 so häufig in Zusammenhang mit der Darstellung des Todes vorkommen. Ein auf die Dichtkunst bezogenes Symbol bedeutet Ophelias Haar für Samain: er träumt von "blonden, stillen Versen ohne Rhythmus", aus denen "flüssiger Sinn sich löst wie unter dem Wasser das Haar Ophelias"⁹⁾. In diesen Zeilen zeigt sich deutlich eine literarische Parallele zum Wellen- und Jugendstilornamentes.

Das Ophelia-Motiv im Schmuck des Art Nouveau ist eine der möglichen Interpretationen des im Wasser treibenden Mädchens. Ihr sind zwei goldgetriebene Broschen des Bildhauers Jules Desbois (1851-1935) zuzuordnen¹⁰⁾. Gegenstand beider Stücke ist das erwähnte Motiv. Die Haare der im Zustand der Trance dargestellten Mädchen sind jeweils übergangslos mit den Wellen

87
88

len verbunden. Kein straffer Zug bestimmt die Komposition, die Formen sind weich und strömend, der amorphe Umriß der Broschen unterstreicht das willenlose Sich-Tragen-Lassen. Die Verschmelzung aller Formen äußert sich auch im Material: Desbois oder der nach seinem Entwurf arbeitende Juwelier benutzte lediglich das Metall und verzichtete auf zusätzliches Ornament ebenso wie auf Schmucksteine.

89 Eine verwandte Darstellung ist in einer von Grasset entworfenen Emailbrosche Vevers enthalten¹¹⁾. Die formale Behandlung bedingt jedoch eine unterschiedliche Aussage. Das Motiv ist nahezu identisch - ein Mädchen, das mit vorgestrecktem Arm im Wasser schwimmt - doch das Bewegungsmoment ist ungleich stärker betont. Die Gestalt ist in einem wahren Strudel stilisierter Wellen eingefangen; sie wendet sich mit offenen Augen dem Betrachter zu, streckt den Arm zielstrebig nach vorn und spreizt die Finger. Die punktuell aufgesetzten Perlen deuten das Sprühen der Wellen an. Wie bei allen Entwürfen Grassets, die bisher besprochen wurden, dominiert die flächig-lineare Konzeption. Dies wirkt sich auch auf den Umriß aus, der sich aus klar voneinander abgegrenzten, verschieden großen Voluten zusammensetzt. Aus diesem Motiv spricht nicht passives Dahingleiten, sondern das mutwillige Spiel einer Quellnymphe, die einen Satyrn neckt oder einer Rheintochter, die mit Alberich ihr Spiel treibt.

In diesen thematischen Zusammenhang gehört auch de la Motte-Fouqués erstmalig 1813 erschienene Erzählung "Undine", die 1894, von Jean Thorel ins Französische übertragen, in Paris erschien. Die der Welt der Wassergeister angehörende, menschengestaltige Undine ist nach außen hin von fröhlichem, unbekümmertem Wesen. Wie alle Elementargeister sehnt sie sich nach Beseelung durch einen Menschen¹²⁾. Sie klagt: "Moi, je n'ai point d'âme ... Ce doit être quelque chose de bien doux, mais aussi de bien terrible d'avoir une âme"¹³⁾. Undine liebt Huldbrand von Ringstetten, dessen Frau sie wird, den sie aber bald aufgrund ihres rätselhaften Wesens

beunruhigt . Er verläßt sie und verflucht sie als Hexe und Zauberin. Undine erscheint ihm nochmals als mit weißen Schleiern bedecktes Phantom, worauf er in neuer Liebe zu ihr entbrennt. Als er sie umarmt, muß er sterben.

Der Hauch des Todes umgibt auch eine Gestalt Jean Lorrains in einem Gustave Moreau gewidmeten Gedicht. Wie Undine ist "Urgèle" ein Wassergeist, der die Ertrunkenen in seinem Reich empfängt¹⁴⁾:

Au pied de la falaise, où clament des cris vagues,
Sous les arches de pierre, où dans le bleu des vagues
Miroite et reluit l'algue aux longs cheveux errants,

Urgèle aux yeux verts d'onde, aux yeux verts de couleuvre
Parmi la floraison des varechs odorants,
Tend sa main aux baisers des noyés transparents
Et sourit aux instincts des crabes et des pieuvres

...

Sous la porte géante, où sonne un bruit de fer,
Urgèle, assise au bord de sa grotte marine,
songe et l'odeur des morts dilate sa narine.

Im Blau der Wellen bewegt sich schillernd die Alge (=Urgèle) mit dem langen schweifenden Haar und den grünen Natternaugen - auch hier tauchen wieder die bevorzugten Farben des Art Nouveau auf. Lächelnd streckt Urgèle ihre Hand den Ertrunkenen zum Kuß hin, den "Duft der Toten" atmend. Dämonie hinter der lächelnden Maske - auch dies wäre eine mögliche Interpretation für Vevers Schmuck.

Auf einem von Lalique gefertigten Kamm sind drei mit
90 Wellen verwobene Mädchen dargestellt (Museum für Kunst und
Gewerbe, Hamburg, Inv.Nr. 1900.437). Die Zinken sind aus
grau gefärbtem Horn gebildet. Darüber erhebt sich die
Komposition mit amorphem Umriß: die drei Gestalten sind
in Gold ausgeführt, das sie umgebende, in Wasserwellen
übergehende Haar in blaßgrünem Transluzidemail. Obwohl die
Modellierung der in Gold gegossenen Körper sich vom grafisch

konzipierten Wellengrund deutlich abheben, ist die Darstellung durch die Bewegtheit aller ineinanderspielenden Formen geschlossen.

Im Jugendstilschmuck ist eine solche Mädchentrias häufig vertreten. Als Vorbilder für das Motiv dürften die Rheintöchter aus Wagners "Rheingold" oder eine Dreiheit von Nymphen gedient haben. Jean Lorrain preist Woglinde, Wellgunde, und Floßhilde in einem Gedicht als "klare Perlen des Wassers", als "träge Feen" in der goldenen Aura des Nibelungenschatzes¹⁵⁾:

Perles claires des eaux, de joncs coiffées,
Dans le vague du gouffre émergent, lentes fées,
Voguelinde et Flosshilde ...

...

Le clair éveil de l'or emplît, roi souverain,
L'abîme et, saisissant Voguelinde et Velgonde,
Flosshilde autour du maître ouvre et conduit la ronde.

Nicht nur die Rheintöchter können mit der Trias gemeint sein, sondern auch eine Dreiergruppe von Wassernymphen. Die Anzahl deutet auf eine Einheit aus Anfang, Mitte und Ende, wie sie der antiken Gottesanschauung entsprach. Daher wurden im Altertum heilige Personen, Götter und Dinge oft in der Dreizahl dargestellt.¹⁶⁾

Hérédia, der häufig Themen der Antike aufgriff¹⁷⁾, schildert beispielsweise ein "Bad der Nymphen"¹⁸⁾, dessen motivische Vorstellung der Darstellung Laliques (Abb. 90) entspricht:

C'est un vallon sauvage abrité l'Euxin;
Au-dessus de la source un noir laurier se penche,
Et la Nymphe, riant, suspendue à la branche,
Frôle d'un pied craintif l'eau froide du bassin.

Ses compagnes d'un bond, à l'appel du buccin,
Dans l'onde jaillissante où s'ébat leur chair blanche
Plongent, et de l'écume émergent une hanche,
de clairs cheveux, un torse ou la rose d'un sein.

Une gaîté divine emplît le grand bois sombre ...

Um 1900 war das lange Frauenhaar zu einem wahren Fetisch geworden. Man verstand es als erotische Fessel, als würgen-
de Gefahr, aber auch als schützende Zuflucht. Schwere,
lockige Haarfülle war schon in den Werken Blakes und der
Präraphaeliten verbunden mit der Vorstellung des "typisch
Weiblichen", das sich im verlockend-geheimnisvollen Wesen
der Frau äußerte. Die sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften
des Haars wie fließende Wellen, Farbe, Duft, Weichheit,
verleiteten die Dichter zu Assoziationen und Metaphern,
die in Baudelaires "La chevelure" einen Höhepunkt erreich-
ten. Das Haar ist ein "Vlies, das wogend zu den Schultern
niederfällt, vergessensschwangerer Wohlgeruch, Lust, Duft-
meer, Meer von Ebenholz, Gezelt von ausgespannten Schatten
und Oase, an der der Dichter träumt¹⁹⁾.

Havelock Ellis, einer der ersten Sexualforscher unseres
Jahrhunderts, hatte bereits hervorgehoben, daß das Frauen-
haar, wie der Pelz des Tieres, einen animalischen Reiz
ausübe²⁰⁾. Auf diese Affinität geht auch Pierre Louÿs im
ersten Buch seines Romans "Aphrodite" ("Chrysis") ein:
Das Mädchen Chrysis erwacht aus dem Schlaf; ihr nackter
Körper ist nur mit dem Haar bedeckt²¹⁾:

"Cette chevelure était éclatante et profonde,
douce comme une fourrure, ... souple, innombrable,
animée, pleine de chaleur ... La jeune femme était
enroulée dans cette toison précieuse, dont les re-
flets mordorés étaient presque métalliques et l'avaient
fait nommer Chrysis ... "

Das von Louÿs entworfene Bild gleicht einer Darstellung
des belgischen Symbolisten Jean Delville. Es handelt sich
um eine Zeichnung für den "Zyklus der Passionen" von 1890²²⁾.
Aus dem Titel geht hervor, daß hier zwar ein anderer Kon-
text vorliegt, dieser aber in den Bereich der Erotik fällt:
ein Frauenakt ist, halb liegend, in ein dichtes Wellen-

Haargefüge verstrickt; der Kopf fällt nach hinten, und der Mund ist in hilflosem Ausgeliefertsein an die Macht der Leidenschaft qualvoll geöffnet.

Welche alten Mythen und neue Legenden den Kult des Haars um 1900 prägten, sei im folgenden kurz erläutert: Zunächst ist da die von Brentano geschaffene Gestalt der schönen, unglücklichen Loreley, die Männer ins Verderben lockt, sich aber ihrer magischen Kraft schmerzlich bewußt wird und sich schließlich in den Tod stürzt. In Heines Lied erscheint dann die Beschreibung des "goldenen" Haars, das Loreley beim Gesang wundersamer Weisen kämmt; die vorbeifahrenden Schiffer, die ihrer ansichtig werden, treibt sie in den Tod. In Frankreich wurde die Legende durch den mit Heine befreundeten Nerval aufgegriffen. In der "Revue des Deux Mondes" von 1848 beschreibt er sie als "Ondine fatale", ihr Haar als "fleuve d'or" und vergleicht sie mit den Sirenen der Antike²³⁾.

1897 bearbeitete Lorrain, der durch seine freundschaftliche Beziehung zu René Lalique dem Schmuckschaffen seiner Zeit so nahe stand, den Stoff in einer Ausgabe des "Lotus alba", in einem kleinformatigen Bändchen mit Illustrationen romantisch-mittelalterlicher Prägung, das von dem schweizer Maler und Stecher Edouard Guillaume herausgegeben wurde. Ornamente im Stil des Art Nouveau zieren die Seitenränder. Lorrain hatte sich auf den Text Brentanos gestützt, die Erzählung jedoch durch dramatische Effekte gesteigert und in Prosa gefaßt. Derche nennt Lorrains "Loreley" ein romantisches Pasticcio Modern style²⁴⁾. Auch in dem mehrfach zitierten Sammelband "L'Ombre ardente" erscheint das Motiv in einem Leconte de Lisle gewidmeten Gedicht. Da in diesen Versen wiederum die Goldschmiedekunst eine Rolle spielt, seien einige wesentliche Zeilen wiedergegeben!²⁵⁾

L'Aurore en pleine vespre ... et c'est la belle Lore,
qui descend l'escalier, un nimbe de rayon
Autour d'elle et les yeux sous un clair escoffion,

D'où coule en ruisseaux d'or la fine orfèvrerie
De ses longs cheveux roux.

Im Licht der Abendsonne sieht der Dichter im Haar ein edles Geschmeide, das in langen "goldenen Strömen" herabfällt. Die Einbeziehung der Termini aus dem Bereich der Goldschmiedekunst betonen den artifiziellen Charakter der Legendengestalt, transponieren sie ins dekorativ Symbolhafte.

Auch andere Vorstellungen bestimmten den Haarkult Fin-de-Siècle. Gautier beschreibt in der Novelle "Eine Nacht der Kleopatra" den Haarschmuck der Königin, der hier nicht aus einer Geierhaube besteht: Bevor sie ein Bad nimmt, fordert Kleopatra die Zofe Charmion auf, ihr die silbernen Haarnetze vom Haupt zu nehmen, um diese durch einen Kranz von Lotosblüten und Binsen zu ersetzen, da sie einer Meeresgöttin gleichen wolle²⁶⁾.

Von einem ähnlichen Bildgedanken dürfte Edward Colonna geleitet worden sein, als er für Marcel Bing einen Anhänger entwarf (Musée des Arts décoratifs, Paris, Inv.Nr. 15280 - B). Das Motiv ist eine Mädchenbüste, deren Haar mit einem vergleichbaren Kopfschmuck aus Netzen versehen ist, der zugleich die Vorstellung einer Flügelhaube evoziert. Das Material des Stückes ist schlicht; es besteht aus vergoldetem Kupfer und hellgrünem Email. Eine Benennung fehlt. Aus dem Inventarverzeichnis des Museums geht lediglich hervor, daß Bing den Anhänger 1908 dem Museum vermachte; die Angabe zur Beschreibung des Kopfschmucks lautete damals: "coiffure de style Egyptien".

Ein Frauenantlitz mit geschlossenen Augen ist von fülligem Haar in großzügigen Wellen umgeben. Den Mund umspielt ein kaum wahrnehmbares Lächeln. Das Haar fällt in asymmetrischen Locken, die an den Wellenschlag des Wassers erinnern, herab und trifft über der Brust zusammen. Der etwas zu starke Hals vollzieht eine Drehung, die durch die schräge Haltung des im Ansatz sichtbaren Oberkörpers hervorgerufen wird.

Die kurvigen Linien des Haars werden in einer symmetrischen Kopfzier aufgefangen, die seine Fülle wie eine breit ausladende, leichte Haube umschließt. Diese, in der Mitte mit einem Schmuckstein versehen, ist in der Art eines Rautennetzes gebildet, dessen Flanken in stilisierte Schwingen übergehen, die sich der Form des Haars anpassen. Am Ansatz je mit einem Schuppenornament versehen, werden sie von einem volutenförmigen Metallrand eingefasst; nach hinten verlaufen sie in parallelen Streifen. Fläche und Volumen sind in diesem Stück organisch vereint. Das Haar, an den äußeren Rändern zu einheitlichen parallelen Flachbögen stilisiert, wird zur Körpermitte hin immer naturalistischer in der Gestaltung und somit stärker im Relief. Die dekorative Strenge des Kopfschmucks steht in reizvollem Gegensatz zur plastischen Durchbildung von Kopf und Hals - eine für den Jugendstilschmuck charakteristische Verbindung und Verschmelzung von Gegensätzen.

Im Zusammenhang mit dem orientalischen Motiv Gautiers steht Mallarmés Gestalt der "Hérodias". Ihr wird das Haar zu einem Symbol des Schreckens und der Einsamkeit. Die Metalle, die es schmücken, geben ihm einen verhängnisvollen Glanz²⁸⁾:

Oui, c'est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte !
Vous le savez ...

...

Métaux qui donnez à ma jeune chevelure
Une splendeur fatale et sa massive allure !

...

J'aime l'horreur d'être vierge et je veux
Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux ...

...

O charme dernier, oui ! je le sens, je suis seule.

Einen weiteren wichtigen Anstoß zur Symbolisierung des Haars gab Maeterlinck mit der weiblichen Titelfigur des

1892 erschienen lyrischen Dramas "Pelléas et Mélisande", das 1902 von Debussy vertont wurde. Mélisande ist eine jener blutleeren unwirklichen Mädchengestalten des Fin-de-Siècle, die nicht lebensfähig sind. Sie ist eine Todgeweihte. Im Wald eines fernen unbekannten und unbenannten Landes wird sie, fast noch im Kindesalter, an einer Quelle von dem wesentlich älteren Prinzen Golaud aufgefunden. Niemand weiß und erfährt, woher sie stammt und welches Schicksal sie in diese Umgebung verschlagen hat. Golaud liebt sie vom ersten Augenblick an und nimmt sie mit in seine Heimat, zu seinen Eltern, dem Bruder und dem Sohn Yniold. Obwohl Mélisande ihn nicht wiederliebt, sondern Zuneigung zu seinem jüngeren Bruder Pelléas empfindet, der diese erwidert, dringt Golaud darauf, sie zu heiraten. Sie ist zu schwach, um sich gegen den Prinzen aufzulehnen. Still leidend nimmt sie das ihr auferlegte Los hin. Als Pelléas ihr seine Liebe gesteht, ist sie jedoch sofort bereit, sich ihm zuzuwenden. Als Golaud sich von Beiden betrogen fühlt, tötet er Pelléas. Mélisande stirbt wenig später.

Im dritten Akt des Dramas kommt es zu der Szene, in der Mélisande von einem Turm des Schlosses aus, wie Rapunzel in dem Grimm'schen Märchen²⁹⁾, ihr überlanges flachsblondes Haar herabfallen läßt und Pelléas darüber in ekstatische Begeisterung gerät³⁰⁾:

Pelléas: "Oh! oh! qu'est-ce que c'est ? ...
Tes cheveux, tes cheveux descendent vers
moi ! ... Toute ta chevelure, Mélisande,
toute ta chevelure est tombée de la tour !
Je la tiens dans les mains, je la touche
des lèvres ... Je la tiens dans le bras,
je la mets autour de mon cou ...

Vois, vois; ils viennent de si haut et
m'inondent jusqu'au coeur ... "

Bis auf den Mord an Pelléas hat das Drama kaum Handlung. Die Schauplätze entstammen der Legenden- und Märchenwelt: Schloß, Turm, Grotte und ein mystischer Wald. Die darin

agierenden Personen sind ihrem Schicksal ausgeliefert, abhängig von einer höheren Macht, die über Liebe, Leben und Tod gebietet.

Der Mélisande, wie sie in der geschilderten Turmszene erscheint, entspricht das Motiv eines Miederschmucks von René Lalique³¹⁾. Das Stück besteht nach den Angaben Ververs aus Gold, Diamanten und einem Achat, aus dem der Kopf eines Mädchens geschnitten ist. Er wird von streng linearen Haarsträhnen umrahmt, die in Voluten auslaufen. Unter dem Kinn treffen sie zusammen und fallen wie eine schmale Kaskade - etwa in der Länge eines imaginären Körpers - herab. Am unteren Ende verbreitert sich das Haar; an verschiedenen Stellen ist es mit kleinen Diamantblüten besetzt. Die Augen des Mädchens sind geschlossen, der Kopf ist leicht zur Seite geneigt. Die weiche Modellierung des Gesichts kontrastiert mit den stark stilisierten flachen Wellen. Im Gegensatz zur Darstellung Bings (Abb.91) ist das Haar durchgehend abstrahiert und als reines Ornament verstanden.

Als ein Band der Liebe sieht auch Pierre Louÿs das Haar im Gedicht "La chevelure" der Sammlung "Chansons de Bilitis"³²⁾. An anderer Stelle desselben Bandes beschreibt er eine schöne Schläferin³³⁾:

Elle dort dans ses cheveux défaits, les mains
mêlées derrière la nuque. Rêve-t-elle ? Sa
bouche est ouverte ...

Das Mädchen, das mit aufgelöstem Haar schlafend zu träumen scheint, hat die Hände hinter dem Haupt verschränkt. In einer ähnlichen Pose ist eine junge Frau auf einem Vever⁹³⁾ schon Anhänger dargestellt (Musée des Arts décoratifs, Inv.Nr. 24524). Wie de Ricci bezeugt, waren die Bilitis-Lieder dem Juwelier vertraut³⁴⁾; ein Rückgriff auf die eben zitierte Stelle als literarische Vorlage für die Darstellung wäre also denkbar. Daß ein Motiv aus dem Be-

reich des Schlafs gemeint ist, belegt auch die Bezeichnung "Le Réveil" des Anhängers in der Revue des Arts décoratifs von 1901; dort sind als Materialien Elfenbein, Email, Diamanten und eine goldbraune Perle angegeben.³⁵⁾

Die Aktfigur (Elfenbein) ist hinterfangen von langem Haar, das in kräftigen Strähnen modelliert und in zartem Grün emailliert ist; es suggeriert so die Vorstellung eines vegetabilen Gebildes in der Form von Algen und Schlingpflanzen. Rechts über dem Kopf und an der linken Seite des Oberkörpers ist es mit kleinen Brillanten geschmückt. Die Arme des Mädchens sind erhoben und verlieren sich über bzw. hinter dem Kopf. Die Haltung des Körpers ist entspannt. Den unteren Abschluß der Komposition, deren Gesamtumriß pilzförmig ist, bildet die goldbraune Barockperle.

Das Haar ist wesentliches Element fast jeder Frauendarstellung des "biomorphen" Art Nouveau. Es beherrscht auch einen großen Teil der Schmuckkunst, wie zahlreiche bereits behandelte Motive erweisen. Anhand der angeführten Beispiele sollten die verschiedenen Möglichkeiten der Haarbehandlung aufgezeigt werden : die plastisch-naturalistische, die abstrakt-lineare und die vegetabile Gestaltung, die von der literarischen Parallele nicht vermittelt werden kann. An diesen Darstellungen lassen sich die Grenzen und Möglichkeiten einer "wechselseitigen Erhellung der Künste"³⁶⁾ deutlich aufzeigen. Solange die poetischen Quellen in konkret vorstellbaren Bildern sprechen, sind sie auf die bildende Kunst übertragbar. Der strukturelle Zusammenhang von Haar- und Wasserwellen ließ sich in beiden ästhetischen Kategorien nachweisen. Es bleibt jedoch die eigenständige Leistung des bildenden Künstlers, die formale Gestaltung und den Grad der Abstraktion selbst zu bestimmen. Dies wird sich auch im folgenden Kapitel abzeichnen.

D IV Die symbolische Landschaft

D IV 1 Allgemeines

Die symbolische Landschaft erscheint im Schmuck des Jugendstils unter den zwei vorherrschenden Bildtypen: als Park- oder Landschaftsausschnitt ohne Staffage oder belebt mit einer oder mehreren, häufig mythologischen Figuren.

Park und Landschaft ohne Staffage sind vorwiegend charakterisiert durch Baumgruppen mit horizontal gereihten Stämmen, die Durchblicke auf ein Gewässer oder eine Hügellandschaft gewähren. In diesen Darstellungen kommt das von den Japanern übernommene Kompositionsprinzip der "Vergitterung" zum Ausdruck, das es dem Juwelier gestattet, Natur als dekorative Fläche zu gestalten. Das hierfür am besten geeignete Material ist das Email cloisonné oder das monochrome Flachrelief. Tiefenwirkungen entstehen durch schräge Hintereinanderstaffelung der Baumstämme oder durch Betonung des Bildvordergrundes mit Hilfe eines Repoussoirs.

Das Schema der Vergitterung wurde bereits von Malern des Impressionismus und Nachimpressionismus nach japanischem Vorbild als Gestaltungsmittel angewandt - von Monet, Pissarro, Whistler, aber auch von Denis, Séon, Sérusier, Vallotton und Vuillard¹⁾. Anquetin, Bernard und Gauguin malten Landschaften in linear umrissenen einzelnen Bildfeldern, für die bekanntlich aufgrund ihrer optischen Affinität mit Emailzellen der Begriff "Cloisonismus" gebildet wurde²⁾. Die Juweliere um 1900 übertrugen diese Verfahren auf Landschaftsdarstellungen im Schmuck.

Wie die unergründlichen Tiefen des Wassers - Weiher, Fluß, Meer - birgt auch der Wald dunkle schützende oder dämonische Mächte, ist auch er ein Symbol des Unbewußten, bevölkert von Geistern und mythologischen Gestalten, von Göttern, Nymphen, Elfen, Feen und Trollen. Im Schmuck wie

in der Malerei des Fin-de-Siècle waren sie Traumbilder. Die Juweliere gestalteten sie fast durchweg plastisch - durch Goldguß, Treibarbeit oder Steinschnitt, umgaben sie jedoch jeweils mit einem "cloisonistischen" Emailrahmen.

Die Quellen der Landschaftssymbolik um 1900 sollen anhand bereits erarbeiteter Forschungsergebnisse skizziert werden, um die wesentlichen Aspekte aufzuzeigen; Als Vorbilder für die Malerei führt Hofstätter die symbolischen Bilder der Romantik an, die auf die Verlorenheit des Menschen in der von elementaren Kräften bestimmten Natur und auf seine Abhängigkeit von der göttlichen Allmacht bezogen sind. Nach der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde die symbolische Bedeutung der Landschaft durch eine mythische Figur veranschaulicht³⁾. Als Beispiele gibt Hofstätter Böcklins und Stucks Werke an, sowie Klingers Zyklen. Das Anliegen der Jugendstilmalerei sei es jedoch, die Landschaft so als "Elementar- und Stimmungssymbol" zu gestalten, daß die Zusatzfigur nicht mehr erforderlich sei. "Seelenzustände völlig in der Naturanschauung aufgehen zu lassen und in der Landschaft ein Symbol menschlicher Stimmungen und Leidenschaften zu gestalten, gelingt vor allem mit neuen, monochrom gestimmten Farbharmonien und den arabeskenhaft gezeichneten, korrespondierend aufeinander bezogenen Umrißlinien"⁴⁾.

Hönnighausen führt die Schaffung imaginärer Landschaften durch die französischen Symbolisten und die Präraphaeliten auf die Vorbilder Blake und Coleridge zurück. Als Vorstufen nennt er die Vorstellung vom himmlischen Jerusalem, Vergils Elysium-Gedanken, Dantes visionäre Landschaften, locus amoenus und hortus conclusus des Mittelalters, die mythologischen Gärten der Renaissance und allegorische Szenerien⁵⁾. Ein wichtiger Punkt ist für Hönnighausen die Unterscheidung zwischen allegorischer und seelischer Landschaft. Während dort eine "objektive Wertwelt" dargestellt sei, evoziere die Seelenlandschaft "subjektive Seelenzustände"⁶⁾. Als

Wesenszug dieses Typus bezeichnet er die "Zuordnung der imaginären Szenerie zu einem bestimmten Ich"⁷⁾. Dieses Ich müsse nicht zwangsläufig in Erscheinung treten, um eine Landschaft als Veranschaulichung einer inneren Erfahrung zu charakterisieren. Hier liegt die literarische Parallele zu Hofstätters Feststellung, daß die Staffagefigur in den Landschaften der Jugendstilmalerei häufig nicht repräsentiert ist.

Ein anderer Aspekt findet sich bei Mallarmé, für den Parks und Gärten vom Menschen künstlich veränderte und veredelte Bereiche der Natur sind, in denen er sich zu Hause fühlen und zu sich selbst finden kann⁸⁾. Eine wichtige Rolle spielen bestimmte Jahreszeiten wie Herbst und Winter, die der Natur eine veränderte Gestalt aufzwingen. Kahle Bäume mit ihren starren Ästen, kalte Nebel und schneebedeckte Landschaften sind häufig Bilder der Einsamkeit oder der trauernden, abschiednehmenden Seele.

D IV 2 Die Landschaft ohne Staffage. Wald und Park

Vor diesem Hintergrund sind die im Jugendstilschmuck dargestellten Landschaften zu interpretieren. "Pour M. René Lalique", so schrieb Roger Marx 1899 in "Art et Décoration", "la nature est le temple à vivants piliers où l'homme ... passe à travers des forêts de symboles"⁹⁾. Er verstand Lalique als Interpreten der Baudelaire'schen Naturerfahrung, wie sie in den ersten Zeilen der zitierten "Correspondances" zum Ausdruck kommt. In der Tat ist die Landschaftsdarstellung die Domäne Laliques, obgleich auch andere, beispielsweise Georges Fouquet, Eugène Feuillâtre oder der Deutsche Robert Koch sie in das Repertoire ihrer Motive aufgenommen hatten. Ganz in den Hintergrund traten sie bei Wolfers und Vever.

⁹⁴ Ein querrrechteckiger Halsschmuck (plaque de cou) Laliques aus teilweise emailliertem Gold mit eingelegten Opalplatten,

Brillanten und Diamanten zeigt eine solche Landschaft. Als Entstehungsdatum wird 1898 angenommen¹⁰⁾ (Museu Calouste Gulbenkian, Lissabon, Inv.Nr. 1132). Hinter den Bäumen erscheinen übereinander geordnete horizontale Schichten, deren breiteste - die mittlere - durch das opak schimmernde Kolorit des Opals als Weiher oder See gekennzeichnet ist. Geäst, Unterholz und an den Stämmen hochrankendes Efeu in grünem Email setzen die farbigen Akzente der Komposition.

95 Auf einem heunzinkigen Hornkamm gestaltete Lalique ebenfalls einen Landschaftsausschnitt (Museu Calouste Gulbenkian, Lissabon, Inv.Nr. 1192)¹¹⁾. Auch bei dieser Gruppe von belaubten Bäumen wird die Reihe der Vertikalen hinterfangen von Horizontalen, d.h. von unregelmäßigen Querlinien, die den Boden und ein Gewässer stilisiert andeuten. In der Mitte, unmittelbar unter den Baumkronen verläuft der Horizont. Der Himmel wird aus mittelblauen Achatplatten gebildet, die Bäume sind in unterschiedlichem Blau emailliert, der Boden in Violett, das Wasser in Hellblau (Fensteremail). Die Hornteile des Stückes sind braungelb.

96 In einer weiteren Darstellung Laliques erscheint das Repoussoir-Motiv (Museu Calouste Gulbenkian, Lissabon, Inv.Nr. 1135). Es handelt sich um einen Anhänger mit Barockperle. Den Vordergrund und zugleich Rahmen des trapezförmigen Schmucks bildet linksseitig der sich nach oben verjüngende knorrige Stamm eines Nadelbaums mit abgebrochenen Ästen und verschlungenen Zweigen. Diese umspielen das obere Ende des Stammes und fallen rechtsseitig herab, um am unteren Ende in zart verzweigtes Wurzelwerk überzugehen. Die Nadeln sind nicht im Einzelnen dargestellt, sondern zu gezackt konturierten Flecken zusammengefaßt, die asymmetrisch über die Komposition verteilt sind. Dieser grau-violette Emailrahmen umschließt eine trapezförmige Innenfläche aus milchigem Kristallglas in hellen Blau-

tönen. Darin erscheinen schemenhaft drei schräg hintereinander stehende Baumstämme, dahinter das Ufer eines Sees und ein Hügelgelände. Es ist Lalique meisterhaft gelungen, zwei Realitätsebenen miteinander zu verbinden - einen "realen" Vordergrund mit einem imaginären Landschaftsraum, der sich in Dunst oder Nebel auflöst.

Ein Gedicht Albert Samains mit dem Titel "Forêts" zeigt exemplarisch, welche Visionen sich mit der symbolischen Landschaft verbinden konnten. Wir zitieren aufgrund der Länge des Gedichts lediglich stichwortartig einige Zeilen.¹²⁾ Samain spricht von den endlos weiten, herrlichen und starken Wäldern, die dem Menschen die heilige Natur offenbaren, vom ewigen Murmeln ihrer großen Zweige, von den Göttern, die sie ehemals bewohnten, von den Seen und ihren Nymphen. Er ruft sie an als "edle Herbstwälder mit goldenen Blättern" und suggeriert "den Hauch des Abschieds, der sie umweht und zum einsamen See hinabgleitet." Schließlich nennt er sie "Wälder der Liebe, des Schmerzes und der Trauer". Er erhofft sich von ihnen Frieden, Weisheit und Kraft, wünscht ihnen ewige Macht und Jugend:

Vastes Forêts, Forêts magnifiques et fortes ...

...

Le murmure éternel de vos larges rameaux

...

Grands bois, vous nous rendez à la Sainte Nature,

...

Autrefois vous étiez habités par les dieux;
Vos étangs miroitaient de seins nus et d'épaules,

...

Votre âme est pleine encor de songes anciens;

...

Nobles Forêts, Forêts d'automne aux feuilles d'or,
Avec ce soleil rouge au fond des avenues,
Et ce grand air d'adieu qui flotte aux branches nues
Vers l'étang solitaire, où meurt le son du cor.

Forêts d'amour, Forêts de tristesse et de deuil ...

...

Vivez toujours puissants et toujours rajeunis;
Déployez vos rameaux, accroissez votre écorce
Et versez-nous la paix, la sagesse et la force,
Grands ancêtres par qui les hommes sont bénis.

97 Auch Schneelandschaften gehören zu Laliques Bildmoti-
98 ven (97: Kunsthandel Paris 1972; 98: Museum für Kunst
und Gewerbe, Hamburg, Inv.Nr. 1900.431).¹³⁾ Das Prinzip
der Darstellung entspricht dem des zuletzt behandel-
ten Stückes: Das Bildfeld ist ein aufgelockertes geo-
metrisches Gebilde; - bei dem Pariser Anhänger wäre es
mit einem Trapez, bei dem Hamburger Schmuck mit einer
Birnenform zu vergleichen. Jeweils die rechte Seite ist
von einem schneebedeckten Nadelbaum eingenommen, während
die andere den Blick auf einen Landschaftshintergrund
freigibt. Dieser ist bei dem erstgenannten Stück (Abb.97)
aufgrund des lichtdurchlässigen blau gefärbten Kristalls
wiederum irreal, während er bei dem anderen durch opakes
Email in blauen und blaugrauen Tönen "real" erscheint. In
bezug auf diese Darstellung ließ sich Lalique zweifel-
los vom japanischen Holzschnitt beeinflussen. Dafür
steht auch das dezentralisierte Vordergrundsmotiv.
Während Lalique bei den unter den Nummern 96, 97 abgebildeten
Stücken eine Perle als unteren Abschluß wählte, entschloß er
sich bei diesem für einen Saphir, der die Vorstellung
eines kristallklaren Wintertages und klirrender Kälte
sinnfällig evoziert. Das unbestimmte Schimmern der Perlen
ist hingegen zur Unterstützung eines visionären Motivs
besser geeignet¹⁴⁾.

Die Vorstellungen, die sich in der Literatur der zweiten
Hälfte des 19. Jahrhunderts und um 1900 mit dem Schnee
verbinden, sind unterschiedlich. Gautier schrieb mehrere
"Fantaisies d'hiver"; einmal spricht er vom "Silberfili-
gran der Bäume"¹⁵⁾, einmal vom "weißen Schneepelz, der
jeden Ast pudert"¹⁶⁾. Lorrain hingegen sieht die "großen
Schneebienen" als Boten des Traums, der Trauer und des

Todes: 17)

On voit arriver de Norwège
Avec les premiers froids d'hiver
Des grandes abeilles de neige.

...

Leur vol est l'éternel silence
On sent peser dans leur essor
Le rêve et la tristesse immense
Des immenses steppes du Nord:

Dans un reflet crépusculaire
L'essaim blanc voltige en tremblant
Et, comme sous un grand suaire,
Les prés, les bois, tout devient blanc.

Filles des pâles avalanches,
Leur froid baiser donne la mort.
L'hiver a ses abeilles blanches
Et l'été ses abeilles d'or.

In einem Gedicht Rilkes "atmen die hohen Tannen heiser im Winterschnee"¹⁸⁾ oder "Der Abend kommt von weit gegangen durch den verschneiten dunklen Tann"¹⁹⁾. In einem weiteren Gedicht spricht der Dichter von einer "silberhellen Schneenacht, in der "ein ewig wildes Weh wacht/ in einer Seele Einsamkeit"²⁰⁾; in den beiden anderen hat der Schnee jedoch nichts Bedrohliches: er ist willkommene Naturerscheinung, mit der vor allem die Empfindung wohlthuender Stille verbunden ist. Am häufigsten evoziert Schnee jedoch Bilder des Schreckens und der Einsamkeit - auch bei Jugendstilmalern wie Gallen-Kallela, Amiet und Segantini.

D IV 3 Die Landschaft mit Staffage. Nymphen, Elfen, Feen

Die symbolische Landschaft Fin-de-Siècle ist belebt mit Traumgestalten mythologischer Natur, die Segen und Unheil der Naturmächte verkörpern - mit Göttinnen, Nymphen, Elfen und Feen, mit Faunen und Satyrn. In den Darstellungen des Schmucks tauchen vorwiegend weibliche Naturgeister auf, deren Unterscheidung sich oft als schwierig erweist, da

Nymphen, Elfen und Feen sich weder durch bestimmte Attribute noch durch die Kleidung voneinander abheben. Sie sind gewöhnlich weder geflügelt noch fisch- oder schlangenschwänzig, können jedoch auch als Mischgestalt verstanden sein, wie Albert Mockels "Fée papillonne" erweist²¹⁾.

Die Nymphen bilden von jeher das Gefolge Dianas, der jungfräulichen Königin der Wälder. Nach antikem Glauben bewirken sie Fruchtbarkeit im Bereich der Vegetation. Ihre Behausungen finden sich in waldreichen Gebieten, an Seen, in Eichen und unter Buchen. Artemis/Diana ist häufig identisch mit der Mondgöttin Selene (lat. Luna, Phoebe) und daher mit dem Attribut der Mondsichel versehen. Neben der Anschauung, sie sei eine unberührte Göttin, hielt sich die Vorstellung, sie habe mehrere Männer geliebt²²⁾.

99 Vever stellte die Göttin in einem Emailanhänger dar, der 1924 in den Besitz des Musée des Arts décoratifs in Paris überging (Inv.Nr. 24529). Das Stück zeigt eine schlanke, nackte Frauengestalt aus gegossenem Gold vor einem in asymmetrischen Umrissen verlaufenden Hintergrund. Sie sitzt, fast schwebend, wie auf einer Schaukel, in einem rundbogigen Eichenzweig. Mit der erhobenen Linken stützt sie sich auf den senkrecht stehenden Bogen; die ausgestreckte Rechte berührt den schräg hinter ihr liegenden Köcher. Der Eindruck des Schwebens wird durch das wehende Haar, über dem eine Mondsichel sichtbar ist, verstärkt. Das Antlitz wird von einem herben Zug bestimmt. Der Hintergrund aus Gold und hellgrünem transluzidem Email deutet Wolkenbildungen an. Eine Perle schmückt das untere Ende des Anhängers.

Die vollplastische Figur und der Zweig heben sich deutlich von der flachen Folie des Hintergrundes ab. Diana ist mit den klassischen Attributen - mit Köcher, Bogen und Mondsichel - dargestellt; diese verweisen auf ihre Doppelnatur als Jagd- und Mondgöttin. Obwohl die Göttin nach

Pausanias gelegentlich auch in den Zweigen eines heiligen Baumes sitzend dargestellt worden sein soll²³⁾, entspricht ihre Pose nicht den überlieferten Bildtypen, die von Gemmen und Münzen des Altertums oder aus Schmuck der Renaissance und des Barock bekannt sind.

Jean Lorrains "Hymne du soir" veranschaulicht die Verschmelzung überlieferter Diana-Mythen mit der Vorstellung der femme fatale um 1900. Diana ist hier "bleiche Jägerin" und "träumende Göttin"²⁴⁾:

Diane, ô pâle chasseresse,
Le soir, à l'heure où tout s'endort,
Que fais-tu, rêveuse déesse,
Les bras croisés sur ton arc d'or ?

Lorrains Diana, die sich von ihrem Gefolge getrennt hat und von der Jagd ausruht, ist nicht nur liebende Träumerin, deren Gedanken bei Endymion weilen. Sie ist auch gefühllose Herrscherin, von der Tod und Grausamkeit ausgehen: ihren Mund umspielt ein "göttliches Lächeln der Verachtung"; es gilt Aktäon, der von Hunden zerfleischt wird, den gepeinigten Jünglingen, die der Göttin geopfert werden, Kallisto, die das Gelübde der Keuschheit brach, Kephalos, der sein Leben über dem Leib der Prokris aushaucht und den Niobiden, die Diana zusammen mit ihrem Bruder tötete. Auch ihre Gefährtinnen, die Nymphen, sind in dem Gedicht erwähnt. Mit "blutigen Armen" führen sie die "Meute der weißen Windhunde" zu den Quellen, um sie zu baden. Gleichzeitig ist die Rede von den "heiligen Teichen der Wälder, von einer "reizvollen und feierlichen Stunde", von einem "wildem Geruch in der Luft". Lorrain bewegt sich hier in einem stickigen Dunstkreis von Mystik, Blutdurst und Erotik und verfremdet Diana zu einer Gestalt der Décadence²⁵⁾.

Nach Roscher sind aus der Antike Kultbilder überliefert, auf denen Artemis einen langen Ärmelchiton und eine Haube trägt, mit Köcher, Pfeilen und Bogen versehen ist und die rechte Hand auf ein Rehkalb legt. Eine Variation dieses

Typus ist die Artemis Eukleia, ebenfalls langgewandet, ruhig dastehend und einen Hund zur Rechten²⁶⁾. Es ist möglich, daß Lalique diesen Typus in einem Anhänger abwandelte²⁷⁾; Das ovale Bildfeld, das auf der rechten Seite durch zwei augenförmige Ornamente und eines in der Form des Kielbogens überspielt wird, ist bis auf die linke, glatte Seite an den Rändern mit Distelblüten besetzt. Gegenstand der Darstellung ist eine zwischen kahlen Bäumen stehende junge Frau in einem weißen Kleid mit wehendem kurzen Schulterumhang; sie ist von einem Windhund begleitet, auf dessen Rücken sie ihre rechte Hand legt. Die Distel symbolisiert den Schutz des Herzens und Verteidigungsbereitschaft. Wie aus der in der Pariser Bibliothèque Nationale erhaltenen Entwurfszeichnung hervorgeht, war für die Ausführung des Stückes ein die Farben Braun, Hellblau, Weiß und Grau umfassendes Kolorit vorgesehen²⁸⁾.

Daß das Motiv dieses Lalique-Schmucks schon damals nicht schlüssig zu interpretieren war, belegt ein ihm gewidmetes Gedicht in der Revue des Arts décoratifs von 1901²⁹⁾. In Andeutungen bezieht es sich auf die als "Princesse lointaine" (vgl. S. 52 ff.) idealisierte Sarah Bernhardt:

Un bijou de Lalique

A travers le réseau des branches, un lac vert
Mêle ses tons de rêve aux brumes de la plaine,
Et l'Automne encore chaud, narguant le vieil Hiver,
De ses derniers rayons tente la châtelaine;

Elle marche ... Le sol de feuilles recouvert
Sous son pied de satin met un tapis de laine,
Et son grand lévrier près d'elle semble fier
D'accompagner ainsi la princesse lointaine;

Et sous le pendentif au précieux métal,
Une améthyste met sa goutte de cristal,
Comme un énorme pleur dont le regard se voile;

Et la Dame, songeant peut-être à son amant,
Les yeux tout éblouis par un clair diamant,
Semble porter ses pas au-devant d'une étoile.

Diana oder Mélissinde - jede der beiden Frauengestalten

könnte in dem Schmuck gemeint sein. Der Autor des Sonetts, Jacques Redelsperger, versteht ihn als - für Literatur und Kunst des Symbolismus und Jugendstils so charakteristisches - melancholisches Stimmungsbild. Die Farben sind die des Traums (tons de rêve); sie vermengen sich mit den Bodennebeln der ausklingenden Herbstes, und der den unteren Abschluß des Anhängers bildende Amethysttropfen ist gleichbedeutend mit der "großen Träne, die den Blick verschleiert".

Als Gefährtinnen der Diana sind die Nymphen, die in ewiger Jugendfrische ein hohes Alter erreichen, bevorzugte Motive in der Kunst des Art Nouveau. Je nach ihrem Aufenthaltsort an Quellen, in Hainen, Wiesen, Wäldern, Grotten oder auf den Gipfeln der Berge sind sie Naiaden, Oreaden und Dryaden. Die Bezeichnung "Naiaden" trifft auch für die Nymphen der Berge, die sich an den dortigen Quellen aufhalten, zu. Häufig tragen sie Urnen in der Hand, aus denen Wasser hervorquillt. Nicht selten wurden Nymphen zu dritt dargestellt; daher sind sie oft mit den drei Grazien oder Charitinnen zu verwechseln³⁰⁾. Sie sind heiteren Wesens, tanzen gern im Reigen oder üben sich im Flötenspiel, das sie die Hirten lehren. Es wurde ihnen die Fähigkeit zugeschrieben, Menschen zu verzaubern und in Liebesraserei zu versetzen. Da sie die Hirten Spiel und Gesang lehren, wurden sie mit den Mäusen in Verbindung gebracht und von Dichtern angerufen³¹⁾. Auch Mallarmé hat diese Wesen höherer Ordnung in der Gestalt eines Fauns in der mit "Ekloge" umschriebenen Dichtung "L'après-midi d'un faune" besungen³²⁾.

Ces nymphes, je les veux perpétuer

Si clair,
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.

Aimai-je un rêve ?

1905 schrieb Henri Duvernois in der Zeitschrift "Je sais tout" : "Une bague d'une inspiration plus douce est celle

de Mme Sarah Bernhardt: elle représente le lac de Constance, au bas un saphir foncé: le fond de l'eau; en haut un saphir clair; sur le rivage une naiade et nonchalamment couchée"³³⁾.

Eine illustrierende Abbildung fehlt, doch zeigt ein Anhänger Laliques ein ähnliches Motiv, das die Welt des Mallarmé'schen Fauns widerspiegelt (Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt/Main). Es handelt sich um die Darstellung eines nackten Mädchens (in Goldguß), das sinnend neben einem Baum am Seeufer kauert. Als Sitzfläche dient ein Vorsprung der aus kleinen Brillanten bestehenden Randbordüre des Schmucks. Im Hintergrund erheben sich Berge, darüber der helle Himmel. Die Farbe des Sees ist Blaugrün. Die Gesamtkontur des Anhängers entspricht einem Oval mit einem rundbogigen Einschnitt am unteren Ende; daran hängt eine tropfenförmige längliche Barockperle. Die Konzeption des Stückes ist in Anlehnung an die cloisonistische Malerei flächig-dekorativ; lediglich der Körper des Mädchens bildet den plastischen Kontrapunkt.

Eine Variante des Motivs der Flöte spielenden Nympe erscheint auf einem Anhänger des Pariser Kunsthandwerkers Emmanuel Jules Joé-Descomps³⁴⁾. Eine hochrechteckige Elfenbeinplatte mit dem Relief der Nympe, die auf einem Baumstumpf oder Stein sitzt, bildet den Mittelpunkt der Komposition. Sie ist in ein teils abstraktes, teils in naturalistische Formen übergehendes Ornament aus ziseliertem Gold eingebunden: an den Langseiten wird die Platte von Eichenblättern umspielt, an der oberen Schmalseite befindet sich der Kopf, an der unteren der Hinterleib eines Insekts.

Dieser besteht aus einem Chrysopras, an dem ein geschliffener Rubin hängt.

Bei einer Elfenbeinbrosche, ebenfalls mit dem Motiv einer Eichennympe (Dryade, Melia)³⁵⁾ ging Lalique von einer vergleichbaren Konzeption aus wie Joé-Descomps. Aus einer rauteförmigen Elfenbeinplatte hebt sich der Oberkörper eines jungen Mädchens ab. Dieses Bildfeld ist von einem braun emaillierten Goldrahmen umgeben. Die vier Ecken der Raute sind mit Eichenblättern und Eicheln besetzt. Auch hier wird der Wald, das Element der Nympe, nur durch einzelne Attribute angedeutet.³⁶⁾

Auch Hamadryaden, sogenannte Baumseelen (hama=inniges Verwachsensein)³⁷⁾ stellte Lalique in seinem Schmuck dar, wie eine in der Zeitschrift "Art et Décoration" abgebildete Zeichnung erweist³⁸⁾. Die Nymphe entwächst den Zweigen einer Weide und erhält somit das Gespräge Fin-de-siècle, da sich mit diesem Baum von jeher - und in der Bildwelt der Präraphaeliten erneut - Vorstellungen des Unheils verbunden³⁹⁾. Für Rossetti wurde der Weidenwald (willowwood) beispielsweise zum "Inbegriff des präraphaelitischen Schreckenslandes", "die Verkörperung frustrierten Lebens" in mehreren Gedichten⁴⁰⁾. Die Trauerweide gilt im Volksglauben überdies als Todessymbol⁴¹⁾. Als Teil eines unheil kündenden Baumes trägt Laliques Baumseele daher dämonische Züge.

Den Nymphen verwandt sind die nordischen Elbinnen oder Elfen. Lorrain identifiziert sie im Gedicht "Les Elfes" mit Dryaden und Mänaden - den wilden Gefährtinnen des Dionysos⁴²⁾. Auch sie hausen in den Wäldern und an Quellen, auf Feldern und Bergen.⁴³⁾ Auch den Elfen wird eine die Sinne verwirrende Macht über die Menschen zugeschrieben; sie sind jedoch vorwiegend "holde und gute Geister"⁴⁴⁾.

In der deutschen Romantik spielten sie eine große Rolle, nachdem Wieland, de la Motte-Fouqué und Tieck sich mit diesem Bereich des Okkultismus befaßt hatten⁴⁵⁾. Heine beschreibt die Elfen, eine Gattung der Elementargeister, als keltischen Ursprungs. Sie seien zu seiner Zeit sowohl in Frankreich als auch in England bekannt gewesen. In England hätten vor allem Shakespeare's "Sommernachts- traum" und Spensers "Fairy Queene" den Glauben an Elfen zu neuem Leben erweckt. Heine charakterisiert sie als unsterblich und schildert den Tanz als die ihnen angemessene Art der Fortbewegung. "Sie sind zu ätherischer Natur, als daß sie prosaisch gewöhnlichen Ganges, wie wir, über diese Erde wandeln sollten"⁴⁶⁾.

Heines Gedankengang scheint in der einen Nymphen- oder Elfentanz darstellenden Brosche Laliques verwirklicht⁴⁷⁾. Die gläsernen Figuren der Brosche sind von eben jenem Luftcharakter, von jener ätherischen Anmut, die Heine schildert, nunmehr von keinem Attribut beschwert, das an die Umgebung, in der sie leben, erinnert. In starkem Kontrast zu der in sich geschlossenen Komposition, die durch ein grünes Emailband mit Schleifen gerahmt wird, steht die schwere Barockperle, die den unteren Abschluß des Stückes bildet.

Von anderem, doch den Elfen verwandtem Wesen sind die Feen. Sowohl in England als auch in Frankreich haben Feenmärchen eine lange Tradition. Das vom lateinischen "fatua" abgeleitete französische Wort "la fée" bedeutet "Weissagerin", "Schicksalsgöttin". Als Einzelgestalten - vor allem im keltischen Raum - sind sie mit der Magie vertraute Geschöpfe, die an Quellen, in Wäldern, Höhlen oder auch auf fernen Inseln hausen. Auch sie, begabt mit ewiger Jugend und Schönheit, entbieten den Menschen ihre Hilfe, strafen jedoch Frevel. Sie tragen helle, leichte Kleider. Im Mittelalter galten sie als lockende Wesen, die Helden in ihr Reich bannten. Wie Nymphen und Elfen suchen sie die Liebe zu einem Menschen. In der französischen Dichtung des Mittelalters gewannen sie Bedeutung unter den Namen Viviane, Morgane - und Mélusine, die zu den Elementargeistern zählt. Hallauer bezeichnet die Feen als diejenigen Wesen, die in ihrer heiteren Anmut der französischen Mentalität am meisten entsprechen⁴⁸⁾. Werden sie jedoch in ihrer Liebe zu einem Menschen enttäuscht, so fliehen sie in unbekannte Fernen. Auch die Elfen sind gelegentlich zur Trias vereint.⁴⁹⁾

Ausgehend von der Artus-Sage hatten die Präraphaeliten eine Renaissance der Feenmärchen bewirkt. Burne-Jones stellte 1878 in Paris sein Bild "Merlin und Viviane" aus⁵⁰⁾. Auch die Symbolisten erlagen der Faszination der Feen und

weißen Frauen (dames merveilleuses) im Zauberwald. In einem Gedicht de Régniers kommt dies zum Ausdruck⁵¹⁾:

Les jeunes hommes, le soir, près de la Fontaine
Parlaient si bas de ton mystère comme en rêve,
Disant: "La dame merveilleuse..."

...

Quelqu'un chantait dans la Forêt, parmi le soir,
A la Dame de sa folie et de son espoir:

"Quand vous prîtes mes mains entre vos mains pâles,
En le bleu mort
De leurs opales,
Mon âme fascinée a vu les lacs de mort,
Et dans le bois bleui d'ombre glauque aux opales
D'eau morte, d'eau miraculeuse et végétale
De fleurs flottantes où le silence dort,
J'entends sur l'étang chanter votre Oiseau d'or.

Le bois clair se gemma de voix de pierreries,
De voix de diamants, de voix de rubis, de voix de saphir,
Et le chant s'exhala plus riche à se fleurir
Et l'Oiseau semblait crier des pierreries.

Et j'entendais longtemps ainsi votre Oiseau d'or
Au fond de mon âme,
L'Oiseau qui buvait, ô Dame,
Aux lacs glauques de vos opales de mort".

Régnier spricht den unmittelbaren Zusammenhang von Liebe und Tod an. Der ganze Wald ist - eine synästhetische Vision - erfüllt von den Stimmen der Juwelen, von Opalen, Diamanten, Rubinen, Saphiren. Der goldene Vogel der "wunder-samen Dame" "schien Geschmeide herauszuschreien". Die Hände dieser Fee gleichen dem toten Blau der Opale, deren Schimmer an ein totes Gewässer erinnert. Immer wieder ist der Opal Symbol des Todes⁵²⁾.

Jean Lorrain widmete in der Sammlung "L'Ombre ardente" den Feen Viviane und Morgane Gedichte, ebenso einer "weißen Schönen im Wald", die man um Mitternacht meiden sollte, da sie den Tod im Gefolge habe⁵³⁾:

Ils ont dit qu'elle est blanche, blanche
Avec des cheveux d'or filés.
Sur la neige de l'avalanche
On dirait la paille des blés.

...

Mais le malheur est que l'escorte
D'ombres falotes qui la suit,
Ne suit que le convoi des mortes !
Evitez la Belle à minuit.

In einem Gedicht des Comte de Lautréamont erscheint eine
ähnlich dämonische Fee, die in den Tiefen eines Waldes
wohnt. Sie droht dem Geliebten mit Gefühllosigkeit, falls
er sich ihrer Liebe nicht würdig erweise⁵⁴).

Den anderen, engelgleichen Feentypus verkörpern die äthe-
rischen Mädchengestalten in Charles van Leberghes Gedicht
"En partance"⁵⁵):

Par la plaine verte, où s'étend
Le calme des forêts prochaines,
En de blanches robes qui traînent,
Des vierges très lasses et lentes,
Cheminant, à mi-voix chantant
Des mots de songe et de mystère.
Elles marchent dans la lumière
Fluide d'or ...

...

Mais la paix n'a point fui leurs âmes,
Ni les rires leurs lèvres sombres;

...

Elles marchent toutes tranquilles.
Si les ombres comme des ailes
Passent, Elles sont éternelles.

Diesen Feenwesen haftet weder Tod noch Frevel an. Das Weiß
ihrer Kleider bedeutet nicht Tod, sondern Traum, Geheimnis,
Frieden. Müde und erschöpft wandeln sie, mit leiser Stimme
Worte von Traum und Mysterium singend, einher, Ruhe und
Frieden beherrscht ihre Seelen. Leberghe entwarf hier
eines der Bilder, die man auch aus dem Kreis der Maler um
Maurice Denis kennt. 1893 entstand dessen Bild "Grüne
Bäume", auf dem weiß gekleidete Frauen in einem Wald von

Baumstämmen ohne Äste und Laub dargestellt sind; im Hintergrund steht ein ebenfalls weiß gewandeter Engel⁵⁶⁾. Aus dem Jahre 1890 stammt Sérusiers "Présentation": drei Frauen, die kleine Schalen tragen, gehen durch einen Wald oder Park⁵⁷⁾. 1896 wurde im fünften Salon der Rosenkreuzer Alexandre Séons Bild "La passante" (1895) ausgestellt. Motiv ist ein Mädchen in weißem Kleid, das, eine Blume umfassend, durch einen Birkenhain geht - eine Mélisande verwandte Traumgestalt⁵⁸⁾.

104 Zwischen diesen beiden Extremen, zwischen dämonischer und guter Fee, die mit keiner konkreten Legende in Zusammenhang steht, bewegen sich die Darstellungen der in lange weiße Gewänder gekleideten Frauen und Mädchen, die sich in Wald und Park aufhalten. Ein Beispiel aus dem Schmuck liefert ein unbekannter, zweifellos von Lalique und Vever beeinflusster Juwelier (Victoria & Albert Museum, London, Inv.Nr. M.40 - 1961).

Der Anhänger besteht aus einer Goldemailplatte mit dem Umriss eines Blütenkelchs. Von dem Hintergrund aus steil aufragenden, zueinander parallelen Baumstämmen hebt sich plastisch die Gestalt einer jungen Frau ab, deren fließendes langes Kleid die Formen des Körpers nachzeichnet. Sie steht in lässiger Haltung an einen Baum gelehnt, den rechten angewinkelten Arm auf die Hüfte stützend. Figur und Baum sind in Gold gearbeitet, der Fond in grünem Email verschiedener Tönung. Die vom Gewand umspielten Füße des Mädchens stehen auf dem Niveau der Wurzeln; dies betont das enge Verwachsen-sein der Gestalt mit der Natur. Sieben Brillanten sind unregelmäßig über die Komposition verstreut montiert. In der unteren Spitze des Stückes befindet sich ein dreieckiger geschliffener Schmuckstein, während eine schmale mit winzigen Diamanten besetzte Goldleiste an den Rändern der Darstellung die Gesamtkontur betont. Bei diesem Wald- oder Parkausschnitt ist wiederum das aus dem japanischen Holzschnitt übernommene Prinzip der "Vergitterung" eingehalten.

Ein für ein Schmuckstück ungewöhnliches Motiv ohne Vorbilder war um 1900 die Darstellung von Mädchen- oder Schwesternpaaren, in der die gleichgeschlechtliche Liebe idealisiert wurde. In Kunst und Literatur des Fin-de-Siècle findet sich dieser Motivbereich gleichermaßen häufig. Erotik war nicht Selbstzweck, sondern im Sinne einer allumfassenden Liebe verklärt. Liebe wurde zur mystischen Vereinigung stilisiert - nicht nur zwischen Mann und Frau, sondern auch unter Männern, unter Frauen oder zwischen Mensch und Tier (Leda, Salammô). Mit Rücksicht auf die potentielle Trägerin sind die Darstellungen eines solchen Schmuckstücks wesentlich zurückhaltender als beispielsweise Skulpturen Rodins oder Zeichnungen und Bilder Klimts: die Mädchen sind bekleidet, halten sich bei der Hand oder erscheinen in der Form des anonymen Doppelporträts.

In Baudelaire's "Fleurs du Mal" sind die Gedichte sapphischer Thematik noch geprägt von unerlaubter Liebe und quälender Leidenschaft. Die "Frauen in Verdamnis" sind "Verlorene", vom Leben Abgeirrte¹⁾. Verlaines frühe Sonette über lesbische Liebe erschienen unter dem Titel "Les Amies"²⁾. Wie Baudelaire litt auch Verlaine unter der Isolierung, in die die eigene Veranlagung ihn trieb. Im vierten Gedicht der "Romances sans paroles" projiziert er die Vereinsamung in das Bild eines Mädchenpaares³⁾; er wirbt um Verständnis für das Glück dieser Liebe, die die Mädchen in ein seelisches Exil drängt. Trotz der Tragik, die aus jedem der Gedichte spricht, ist bei beiden Autoren das Wissen um die Exklusivität ihrer Neigung, die sie aus dem alltäglich Normalen heraushebt und einer Sphäre von Eingeweihten zuordnet, deutlich spürbar.

Die Sappho der Antike gewann um die Jahrhundertwende nicht

nur als Vorbild für die gleichgeschlechtliche Liebe, sondern auch als Dichterin von hohem Rang Bedeutung. In einer Untersuchung über die Wandlungen des Sappho-Bildes bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts konstatiert Rüdiger die Entstehung eines neuen Sappho-Mythos, der in England unter dem Einfluß Swinburnes gebildet worden sei⁴⁾. Auch in Deutschland habe man nach Stefan Georges Würdigung der sapphischen Poesie eine neue Haltung gegenüber der antiken Dichterin gewonnen. Ihre Gestalt sei vom Makel des Anrühigen befreit worden, vor allem durch Rilke. Dieser verstehe Sapphos Liebe zu jungen Mädchen nicht als Befriedigung eines abartigen Triebes, sondern als eine Aufgabe des Gefühls. Im Mittelpunkt seines Interesses stehe nicht eigentlich die gleichgeschlechtliche Liebe, sondern "der Mensch als Möglichkeit erotisch-erzieherischer Leidenschaft" überhaupt, die Fähigkeit zur selbstlosen Hingabe. Bei Rilke werde Sappho zum Sinnbild des ewig Weiblichen; sie sehne sich danach, in der Person des geliebten Menschen aufzugehen, müsse jedoch die Unerfüllbarkeit dieses Wunsches immer wieder erfahren⁵⁾.

Es läßt sich somit ein gradueller Übergang von der Betonung der beunruhigenden Leidenschaft, wie sie Baudelaire verstand, zu einer mystischen Verklärung der Sappho und ihrer Gefährtinnen gegen Ende des 19. Jahrhunderts bei bestimmten Autoren feststellen. Dies ist auch in Frankreich der Fall. An die Stelle des quälenden Sinnens rausches trat die sanfte schwesterliche Liebe, umwoben von Traurigkeit, tiefem Gefühl oder träumerischer Sehnsucht, wie sie in Verlaines "Sur le balcon" anklang⁶⁾. Diese Anschauung dominiert auch im Schmuck.

Die Faszination, die Sappho um 1900 auf die zeitgenössischen Dichter ausübte, kam in Frankreich unter anderem darin zum Ausdruck, daß André Lebey eine vollständige Übertragung ihrer Lieder im Jahre 1895 publizierte. Bereits 1898 erfolgte eine Neuauflage. Pierre Louÿs läßt

die Titelgestalt der - ebenfalls 1895 erschienenen - "Chansons de Bilitis" die Freuden und Leiden homoerotischer Beziehungen besingen⁷⁾. 1906 veröffentlichte die Dichterin Renée Vivien die Anthologie "A l'heure des mains jointes" unter einem Motto Dante Gabriel Rossettis: "The hour of sisterly sweet hand-in-hand". Vivien hatte 1903 eine freie Übersetzung der Lieder Sapphos publiziert⁸⁾. Auch diese Dichterin war abhängig von Baudelaire⁹⁾, auch sie übertrug die eigene Erfahrung auf die Gestalten ihrer Poesie¹⁰⁾.

"A l'heure sororale et douce des mains jointes
J'ai contemplé, sereine, un visage effacé,
Tels les convalescents aux fraîches courtépintes,
La fièvre disparue ... A l'heure des mains jointes,
Ja t'ai donné les derniers lys de mon passé."

Die seelische Verwandtschaft der beiden Frauen, die "Schwestern" genannt werden, steht hier im Vordergrund. Symbol dafür sind die Hände, die sie einander reichen¹¹⁾.

Ein verwandtes Bild vermittelt Vever in einem Schmuck. Der Anhänger zeigt zwei junge Frauen in ausgeschnittenen 105 langen Kleidern von gleichem Dessin¹²⁾. Die rechte ist en face, die linke in der Rückansicht dargestellt. Über einem großen ovalen Brillanten in der Mitte der Komposition reichen sie sich, einander anblickend, die rechte Hand¹³⁾. Das blumengeschmückte Haar Beider verläuft in ondulierenden Strähnen über die Köpfe hinweg vor den Körpern herab bis zum Gewandsaum. Es ist eingefangen durch ein streng symmetrisches X-förmiges Rahmenornament, das mit Brillanten besetzt ist und die beiden Gestalten fast ganz umschließt. Die Komposition des Stückes läßt sich mit der eines französischen Anhängers aus der roman-tischen Periode vergleichen, der zwei Engel in nahezu gleicher Haltung darstellt¹⁴⁾ (Musée des Arts décoratifs, 106 Paris, Inv.No. 24380). In beiden Darstellungen herrscht das Prinzip der Spiegelsymmetrie, da Form und Größe beider Teile gleich sind und durch Umklappen über die imagi-

näre Symmetrieachse zur Deckung gebracht werden können¹⁵⁾. Aus den folgenden Ausführungen geht hervor, daß dieser formale Kunstgriff sich mit der Aussage des Motivs deckt. Dabei ist ein besonderer Aspekt der sapphischen Liebe aus psychologischer Sicht zu beachten, der auch literarisch belegt werden kann.

Es fällt bei Vevers Motiv auf, daß beide Gestalten gleich gekleidet sind. Darin zeigt sich eine bestimmte Verhaltensform des Paares: die Identifizierung mit dem geliebten Menschen durch Angleichung des äußeren Habitus - eine der Psychologie geläufige Erscheinung, die eng mit dem Narzismus¹⁶⁾ verbunden ist. Interessant ist in diesem Zusammenhang eine von Otto Rank getroffene Feststellung, die sich auf eine um 1900 grundlegende Arbeit des Sexualforschers von Krafft-Ebing stützt: "Ein Beleg für die innige Verknüpfung des Narzissismus mit der Homosexualität bietet die von Krafft-Ebing mitgeteilte Tatsache (...), daß Saphistenpaare es lieben, sich ganz gleich zu kleiden, zu schmücken usw. Man nennt sie dann "petites soeurs"¹⁶⁾.

Darüber hinaus erklärte Otto Rank am Beispiel von Dichtungen Poes, Heines, Baudelaires und Maupassants das sogenannte Doppelgängertum als eine pathologische Veranlagung zu Störungen des Geistes und der Seele, die eine besonders ausgeprägte Spaltung der Persönlichkeit, verbunden mit einem aussergewöhnlichen Interesse an der eigenen Person und deren Innenleben, zur Folge haben. Daher könnten so veranlagte Menschen keine harmonische Beziehung der Person, die sie zu lieben glauben, finden¹⁷⁾. In einer Antwort auf diesen Artikel definiert Freud das Doppelgängertum noch klarer anhand von E.T.A. Hoffmanns Roman "Die Elixiere des Teufels", in dem dieses Phänomen besonders aufgefallen sei durch Personen, die aufgrund ihres gleichen Aussehens als identisch gelten. Der eine besitze das "Wissen, Fühlen und Erleben" des anderen mit; dies gehe so weit, daß man an seinem Ich irre werde oder

das eigene Ich durch das fremde ersetze, "also Ich-Verdoppelung, Ich-Teilung, Ich-Vertauschung..."¹⁸⁾.

Der Doppelgänger ist demnach eine Art des Spiegel-oder Schattenbildes¹⁹⁾. Er sucht seine Identität in der eines anderen. Van Leberghe verknüpft nun dieses Motiv mit dem der "petites soeurs" in dem Gedicht "Les Identiques"²⁰⁾:

L'une vers l'autre s'est penchée.
Leurs chevelures se confondent;
L'une est d'or et l'autre est blonde.
Leur deux fêtes rapprochées
Songent ensemble le même songe.
Elles ont même âge et se ressemblent
Comme la fleur ressemble à la fleur.
Et l'une à l'autre parle à son cœur.

L'une dit: Le jour se lève.
L'autre répond: Tout est en rêve.
Suis-je réellement, dis-le-moi ?
Est-ce toi l'ombre, est-ce moi ?
Quelle est celle de nous que voient
Les regards qui nous adorent ?
Elles se taisent; que dire encore ?

Solitaires, dans la plénitude
De leur amour, elles sont venues
L'une vers l'autre,
Et toutes deux sont devenues
Une nouvelle solitude.

Nach Leberghe gleichen sich die beiden Mädchen wie eine Blume der anderen. Sie neigen ihre Köpfe einander zu und ihre Haare bilden eine einzige Fülle. Die eine fragt die andere, welche von ihnen wirklich und welche das Schattenbild sei. Alle von Freud aufgeführten Identitätszustände sind von Leberghe angesprochen. Einig in dem Bewußtsein der Erfüllung ihrer Liebe, sind die Mädchen jedoch auch in der Einsamkeit vereint. Dennoch fühlen sie sich bewundert ; dies deutet ihre narzistische Haltung an.

Auch Henri de Régnier greift das Motiv der Ich-Verdoppelung im Gedicht "Les deux soeurs" auf²¹⁾:

En leur double portrait qui lentement s'écaille
Souriantes, elle se tiennent par la taille
Et pensent aux absents qui les ont faites soeurs;

Außer bei der bereits behandelten Darstellung eines Mädchen-

paares verwandte Vever das Motiv mehrfach nach Entwürfen von Eugène Grasset. In der "Revue de la bijouterie ..." ist beispielsweise ein Anhänger abgebildet, den Jules Marest in seinem Bericht über die Pariser Weltausstellung von 1900 beschreibt²²⁾. Zwei junge Frauen - in der Seitenansicht einander gegenüberstehend - reichen sich die linke Hand. Mit den erhobenen Rechten, die sich überkreuzen, halten sie sich jeweils an einer Guirlande aus Grüngold fest, die mit Platinbändern verknüpft ist. Die langen Kleider sind von identischer Machart, das eine ist hellgrün, das andere zartblau emailliert. Sie liegen eng am Körper an, schwingen aber am unteren Ende seitlich aus und sind an den Säumen wellenförmig ornamentalisiert. Schmucksteine besetzen die untere Partie der Gewänder. Auch die Haartracht in Form der zeitgenössischen Hochfrisur ist übereinstimmend. (Details über die Art der Materialien und Farben sind Marests Beschreibung nicht zu entnehmen.) An den Seiten der Komposition und unterhalb der Standfläche befinden sich Blüten und Blätter, zwischen den beiden Gestalten ein pokalartiger Aufbau in antikisierender Form. Die Gewandbehandlung entspricht in ihrer graphisch-linearen Auffassung den Darstellungen im Almanach für das Kaufhaus "La Belle Jardinière" (1896) der von Grasset entworfen wurde: die Frauenkleider sind in ähnlicher Weise ornamentalisiert und mit großen, sich wiederholenden geometrischen Mustern versehen.

107 Abschließend sei eine Brosche Laliques behandelt, die eine andere Bildauffassung des Mädchenpaar-Motivs dokumentiert (Schmuckmuseum Pforzheim, Inv.Nr. Sch 1736). Es wurde zweifellos von einem Sonett Verlaines angeregt. Gegenstand der Darstellung sind zwei nebeneinander gestellte Mädchenprofile mit androgynen Zügen. Sie werden von schleierförmigen Wellengebildn eingefangen, die mit fünf fliegenden Schwalben versehen sind. Hierzu sei Verlaines Gedicht im Auszug zitiert²³⁾:

Sur le balcon

Toutes deux regardaient s'enfuir les hirondelles:
L'une pâle aux cheveux de jais et l'autre blonde
Et rose, et leurs peignoirs légers de vieille blonde
Vaguement serpentaient, images, autour d'elles.

Et toutes deux, avec des langueurs d'asphodèles,
Tandis qu'au ciel montait la lune molle et ronde,
Savouraient à longs traits l'émotion profonde
Du soir, et le bonheur triste des cœurs fidèles.

Telles, leurs bras pressant, moites, leurs tailles
souples,
Couple étrange qui prend pitié des autres couples,
Telles, sur le balcon, rêvaient les jeunes femmes.

Verlaine entwirft das Bild zweier junger Frauen, die auf den Balkon getreten sind und dort den Flug der Schwalben beim Aufgang des Mondes verfolgen. In wellenförmiger Bewegung umwehen leichte Gewänder ihre Gestalten. Laliques Schmuckmotiv entspricht dieser Darstellung der ersten Strophe. Blaues Fensteremail zwischen den goldenen Haarsträhnen sowie das opake Blau der Schwalben suggerieren die Abendstimmung. Die Vögel, deren Flug die Mädchen verfolgen, wurden vom Juwelier unmittelbar in die Darstellung mit einbezogen, um sie zu verdichten. Die beiden Köpfe, die in Gold gearbeitet sind, vermitteln im Gegensatz zu Verlaines differenzierender Vorstellung ("l'une pâle ...et l'autre...rose) allerdings den Identitätsgedanken. Das Wellenmotiv und die asymmetrisch über die Komposition verteilten Schwalben erinnern stark an japanische Vorbilder.²⁴⁾ Das plastische Relief verbindet sich wiederum organisch mit dem graphischen Ornament.

D VI Die "coiffe bretonne".

Ein folkloristisches Motiv

Eine letzte Gruppe von Schmuckstücken, die im Rahmen unserer Studie behandelt werden, dokumentiert das Interesse der Künstler des Art Nouveau an folkloristischen Themen, an Trachten und Bräuchen der Landbevölkerung. In England hatte, unterstützt durch William Butler Yeats, die Beschäftigung mit dem Sagenkreis und der Kunst der Kelten (Celtic Revival) eingesetzt. Bildwelt und Ornamentik standen stark unter diesem Einfluß.¹⁾ Motive aus dem Landleben der keltischen Provinz Bretagne treten im Werk der Maler um Gauguin schon häufig auf. Darunter fallen besonders die Darstellungen von Bretoninnen in ihrer heimischen Tracht, wobei die sogenannten "coiffes", die weißen Hauben, immer wieder eine dominierende Rolle als dekoratives Motiv spielen. 1888 malte Emile Bernard "Bretoninnen auf der Wiese", 1889 entstand Gauguins "La belle Angèle", ein Portrait der Madame Satre in bretonischer Tracht; in seinem Bild "Der Kampf Jakobs mit dem Engel" (Vision nach der Predigt, 1888) befindet sich am unteren Rand eine Anzahl dieser Hauben in verschiedenen Ansichten. Auf einer Zinkographie Armand Séguins von 1894 erscheinen im Vordergrund einer Landschaft am Meer zwei Frauen mit den weißen Hauben²⁾. Eine Farb lithographie Alfons Muchas von 1903 ist mit dem Titel "Bretagne" versehen. Sie zeigt als Personifikation dieser Landschaft und Kultur eine Frau mit der malerischen "coiffe" und Disteln im Vordergrund. Das mit "Normandie" betitelte Gegenstück entstand im gleichen Jahr³⁾.

In der Literatur seit der Mitte des 19. Jahrhunderts finden sich analoge Tendenzen. Der bretonische Dichter Ernest Renan (1823-1892) schrieb eine "Poésie des races celtiques"⁴⁾; Tristan Corbières (1845-1875) Oeuvre ist

voller bretonischer Motive; Auguste Brizeux (1803-58) schildert die "sanfte, träumerische, mystische Bretagne"⁵⁾. José-Maria de Hérédia erwähnt im Rahmen einer Reihe von Gedichten über die bretonische Landschaft ebenfalls die "coiffes de lin" der Bretoninnen, die bangend auf die Rückkehr ihrer Männer vom Fischfang warten⁶⁾. Die Zeitschrift "La Plume" brachte zwei Sondernummern (No 63, 117) über die Bretagne und ihre Bewohner. Auch in Belgien wurde die literarische Rückbesinnung auf die eigene Landschaft und deren Bewohner beispielsweise durch Verhaerens 1883 erschienene Anthologie "Les flamandes" gefördert⁷⁾.

Häufig sind Darstellungen von Bretoninnen in ihrer Tracht verknüpft mit Vorstellungen des Volksglaubens. Die bereits genannte Fee Viviane⁸⁾ ist bretonischer Herkunft. Mit ihr vergleicht der bretonische Dichter Charles Le Goffic (1863-1932) eine Schöne seines Landes⁹⁾:

La Bretonne

Même dans son printemps la langueur de l'automne
 Et les candeurs d'avril jusque dans son déclin,
 Sous l'arc conventuel de sa coiffe de lin,
 Des yeux où l'on dirait que l'océan moutonne
 Et qui prennent soudain des fixités d'étang,
 Je ne sais quoi de virginal et d'inconstant
 Où Merlin se déchire, où se pâme Tristan:
 C'est Viviane avec Yseult, - vous, ô Bretonne !

In Henri VEVERS Schmuckbuch ist ein Emailanhänger aus dem Hause Vever mit der Bezeichnung "Bretonne" abgebildet, der im Jahr 1900 entstand¹⁰⁾. Die Revue de la bijouterie ... bringt eine kurze Beschreibung des Stückes, aus der hervorgeht, daß die en face dargestellte Büste des Mädchens aus Elfenbein gefertigt, während die Haube mit Diamanten besetzt ist - wie vermutlich auch der Kleidansatz an den Schultern.¹¹⁾ Ein vegetabiles Ornament über der Haube bekrönt den Schmuck, ein länglicher Schmuckstein bildet den unteren Abschluß. Die Kontur des Anhängers ist rautenförmig; dadurch wird das figürliche Motiv in einen geometrischen Rahmen gedrängt, der die

Starre des Ausdrucks im Blick des Mädchens unterstützt. Dieser erinnert an die Zeile in Le Goffics Gedicht, in der die Augen der Bretonin unter dem als "klösterlich" umschriebenen Kopfschmuck mit der Unbeweglichkeit eines Sees verglichen werden.

Ein weiterer Anhänger Vevers mit dem gleichen, doch anders dargestellten Motiv befindet sich heute in amerikanischem Privatbesitz. Er zeigt ein nach links gerichtetes Mädchenprofil; die Bänder der kunstvoll gebundenen "coiffe" haben ornamentale Funktion und umschließen das anmutige Profil. Den Hintergrund bilden dunkel getönte Ginsterzweige. Nach den Angaben von Herrn Peter L. Schaffer (Kunsthandlung "A la vieille Russie", New York) zum Material des Anhängers handelt es sich um Gold, cremig-weißes und rosafarbenes Email, Opale, Diamanten und einen gemugelten Amethysten, der den unteren Abschluß bildet. Ein fast identisches Stück ist in Vevers Schmuckbuch abgebildet¹²⁾.

Die Komposition ist ohne festen Umriß, eine weiche schwingende Linie beherrscht sie. Die betont festliche Gestaltung der Hauben und des Gewandansatzes bei beiden beschriebenen Darstellungen bezieht sich auf die sonn- und feiertägliche Kleidung der Bretoninnen. Le Goffic spricht auch diese besondere Art der Tracht in einem Gedicht mit dem symbolistischen Titel "Vision" an¹³⁾:

...

Je lui vois la coiffe blanche
Et le justin lamé d'or
Dont les filles de Trégor
Se revêtent le dimanche.

Et son rosaire à la main,
Elle marche, diaphane,
Vers une église romane
Qui s'estompe à mi-chemin.

Toujours pieuse de coeur,
Elle entre avec eux, se signe,
Et courbant son cou de cygne,
S'agenouille au bas du chœur.

Et je suis là derrière elle,
Derrière elle, tout tremblant,
Son teint de lys est si blanc
Qu'elle a l'air surnaturelle !

Außer dem Kopfschmuck erwähnt der Dichter das "justin", ein Mieder, das nur in der Gegend des Trégor getragen wird¹⁴⁾; es ist mit Goldplättchen besetzt. Einen ähnlich festlichen Glanz strahlt auch Vevers Darstellung durch den diamantbesetzten Schulterkragen aus (Abb.109). Verwandt in Gedicht und Schmuck (Nr.108,109) ist überdies das Bild des "Lilienteints" und des herabgeneigten "Schwanenhalses" (Nr. 109). Der Juwelier übertrug die damit suggerierte weiße Farbe des Inkarnats einmal in Elfenbein, einmal in gebrochen weißes Email.

Das bretonische Mädchen erscheint dem Dichter als übernatürliches Wesen, was in dem Wort "diaphane" anklingt. Mit dem Rosenkranz in der Hand schreitet es auf eine romanische Kirche zu, die als Schemen vor ihr auftaucht - ein Bild, in dem mittelalterliche Frömmigkeit und Mystik heraufbeschworen werden. In diesen Kontext fügt sich ein anderer Anhänger Vevers, bei dem das Attribut der "coiffe" nur angedeutet ist; sie besteht aus schmalen Bändern

110 (Slg. Michel Périnet, Paris). In der Konzeption ähnlich wie der eben behandelte Anhänger (Nr. 109) ist die Ausführung subtiler, sind die einzelnen Elemente der Komposition lockerer zusammengefügt. Den Hintergrund bildet wiederum ein Pflanzenmotiv - Mistelbeeren und -blätter. Jene sind durch Perlen, diese durch Fensteremail veranschaulicht¹⁵⁾. Das Haar und das Gesicht mit den geschlossenen Augen sind naturfarben emailliert, die Haubenbänder aus Opalplatten von Emailstreifen gesäumt und durchkreuzt. Diamantbesetzte Bänder in der Form abstrakter Ornamente durchlaufen die Komposition in großzügigen Voluten ; eines davon am unteren Teil des Stückes ist der Aufhänger für einen

gemugelten Amethysten. Die nur im Ansatz an der rückansichtigen Schulter des Mädchens gezeigte Tracht besteht aus mattgeschliffenem Amethyst.

Nicht nur das Haus Vever befaßte sich mit bretonischen Motiven, sondern auch Lalique und andere Juweliere. Doch zweifellos gehören Vevers Darstellungen der feenhaften Bretonin zu den anziehendsten dieses Bildtyps. Die enge Verbundenheit der bretonischen Bevölkerung mit ihrer Landschaft und deren Gewächsen kommt hier zum Ausdruck. Der Ginster, der als bösen Zauber abwehrend gilt¹⁷⁾ und die Mistel als heilige Pflanze der Kelten gedeihen in sandigen Gebieten mit Meerklima; sie geben der bretonischen Landschaft ihr Gepräge, ebenso wie die Trachten der Bäuerinnen. Für die Juweliere war vor allem die Festtagskleidung, die sie aufgrund ihrer edlen Materialien sinnfällig darstellen konnten, maßgebend. Ein bäuerliches Motiv, das die Maler von Pont-Aven in seiner Ursprünglichkeit in einfachen klaren Farben und Formen dargestellt hatten, wurde dadurch sublimiert und verklärt.

Zahlreiche Dichter der Romantik, Spätromantik und des Symbolismus waren ebenso vom geheimnisvollen Zauber der Edelsteine angezogen wie die Juweliere um 1900, die unter dem Einfluß René Laliques eine neue Schmuckästhetik begründeten. Farben, Edelsteine und Metalle wurden von den Autoren häufig als ornamentale und symbolhaltige Stilmittel eingesetzt. Sie umschreiben Sinneseindrücke, darunter vor allem die dämonisch-schillernde Schönheit junger Frauen und Mädchen. Der Preziosenkult in der Literatur, namentlich bei Dichtern wie Baudelaire, Gautier, Lorrain, Louÿs, de Montequiou, de Régnier, Samain oder Wilde blieb nicht ohne Wirkung auf die Juweliere, während diese ihrerseits die Dichter inspirierten. Die französische Schmuckzeitschrift "Revue de la bijouterie, joaillerie et orfèvrerie (1900-1904) brachte regelmäßig Beiträge in der Form von Gedichten über einzelne Edelsteine und deren okkulte Bedeutung, wie in Kapitel C (S. 38, 41 f.) ausgeführt wurde. Die Vorstellungen von der Magie der Mineralien variierten jedoch stark-analog zu der ebenfalls komplexen Tradition antiker und mittelalterlicher Lapidarien, so daß verbindliche Interpretationen der einzelnen Steine nur selten möglich sind.

Auch die in Lyrik, Drama, Novelle oder Roman entworfenen Bildvorstellungen, die nicht von Juwelnpoesie, von "alchimie verbale"¹⁾ durchsetzt waren, wurden von den Schmuckkünstlern des Art Nouveau - nicht wörtlich, sondern eigenschöpferisch - in die Sprache ihres Materials übertragen. Lalique, der "Schmuckdichter", der "Poet, der sich hingebend in die Natur versenkt"²⁾, war darin nach der Mitte der neunziger Jahre mit kühnem Beispiel vorangegangen, gefolgt von Juwelieren, die ihm zwar an handwerklicher Virtuosität oft wenig nachstanden, ihm jedoch weder an Erfindungsgabe noch an Variationsreichtum in Motivwahl und Komposition gleichkamen. Für alle Juweliere bedeutete die Weltausstellung des Jahres 1900 den Höhepunkt ihres Schaffens. Als Lalique

um 1908 die Schmuckproduktion aufgab, um sich der Herstellung von Gläsern zuzuwenden, war auch die Ära des Schmucks, in dem sich symbolistische Bildvorstellungen niederschlugen, endgültig vorbei.

Das erlahmende Interesse an figürlichen, literarischen Schmuckmotiven hatte sich schon ab 1904 angebahnt. In diesem Jahr hatte sich Philippe Wolfers bereits nur mehr mit Werken der Plastik befaßt, so daß auch von ihm keine Impulse mehr ausgingen. Das Erscheinen der "Revue de la bijouterie...", die sich engagiert für die neue Schmuckkunst eingesetzt hatte, war 1904 eingestellt worden. Auch in der Zeitschrift "Art et Décoration", in der bis 1905 besonders im Rahmen der Ausstellungsrezensionen der Schmuck breiten Raum einnahm, wurden in der Folgezeit Berichterstattung und Abbildungen stark beschränkt. Unter den abgebildeten Objekten findet sich noch vereinzelt Lalique-Schmuck mit floralen Motiven. Auch Henri Vever publizierte aus dem Zeitraum zwischen 1906 und 1908 nur noch wenige Stücke Laliqes und Vevers; Insekten- und Vogelmotive sind hier jedoch beherrschender Dekor³⁾. In seinem Bericht über die Internationale Mailänder Ausstellung von 1906 bedauert Georges Fouquet, daß die Juwelierkunst sich wieder an den Werken des Louis XVI und des Empire orientiere. Fouquets eigene Produktion beschränkte sich neben einigen Stücken mit den Jugendstilmotiven "Mistel", "Alge", "Libelle", "Schlange" ebenfalls auf reinen Juwelierschmuck ("bijoux en joaillerie pure"), d.h. auf Stücke, bei denen der Edelstein und seine Fassung im Vordergrund stand.⁴⁾ Dieser neo-historistische Rückgriff auf bewährte Formen, Materialien und Techniken vollzieht sich zu einem Zeitpunkt als sich englische, deutsche und österreichische Juweliere, Kunsthandwerker und Architekten mit dem abstrakten, auf geometrischen Prinzipien beruhenden Schmuck auseinandersetzen und diesen als adäquates Attribut der modernen, fortschrittlich gesinnten Frau propagieren⁵⁾.

Die Bildwelt des Symbolismus hatte sich überlebt. Im Jahre 1908 veranstaltete das Pariser Musée Galliéra eine Schmuckausstellung, deren mit 138 Tafeln ausgestatteter Katalog nur zu deutlich die erstarrte Bild- und Formenwelt des französischen Schmucks um 1900 zeigt. Keiner der bekannten Juweliernamen erscheint; das Feld war den Epigonen überlassen, die weiterhin Insekten, Pfauen, Fledermäuse und Mischgeschöpfe darstellten⁶⁾.

Will man das Wesen des symbolistischen Schmucks erfassen, so ist dieses aus der Wechselbeziehung zwischen Bildmotiv, Material und Formgebung zu begreifen. Es war das Anliegen der Juweliere, Grenzen zu verwischen, aus einer komplexen Vielheit ein organisches Ganzes zu schaffen. Dies sei im folgenden erläutert.

1. Das B i l d m o t i v : Die Darstellung okkultur Naturphänomene sowie die Evokation der chthonischen Macht der Erde und des Wassers, die durch die verhängnisvolle Schönheit bestimmter Pflanzen und Blumen, durch Schlange, Alge und Fischwesen verkörpert wird, wie auch die lichte Sphäre der Luft, in der sich die geflügelten Chimären bewegen, ist Ausdruck der Verneinung des Realen, rational Erklärbaren. Florale und animalische Geschöpfe, Nymphen, Elfen und Feen werden von den Symbolisten als Bilder des Unbewußten verstanden. Die Juweliere interpretierten dieses subjektiv-irrationalen Weltverständnis mit den ihnen gemäßen künstlerischen Mitteln. Zum einen stellten die Tier- und Pflanzenmotive, die sie in die Sprache des Metalls übersetzten, a priori dekorative Vorlagen der Natur dar - so die Blumen als die anmutigsten Erscheinungen der Vegetation, Schwan, Pfau, Libelle, Schmetterling, Schlange, Fisch und Fledermaus als durch ihre äußere Beschaffenheit edle, farblich ausgezeichnete, schillernde oder geheimnisvolle Tiere. Zum anderen wurden diese Naturmo -

tive durchweg von jeher mit dem Bereich des Metaphysischen in Verbindung gebracht: die Lilie war ursprünglich Sinnbild himmlischer Reinheit, mystische Blume, der Lotos Inkarnation der menschlichen Seele, die Iris Götterblume wie Marien- und Christussymbol, der Mohn zählte zum unterirdischen Jenseits-Bereich der Ceres/Proserpina, die Schlange veranschaulichte übersinnliche Mächte im Guten und Bösen, der Schwan galt als göttliches Wesen, Sirenen und Insekten wie der Schmetterling als Erscheinungen der Seele, die Libelle als Inkarnation des Teufels; der Pfau wurde als Symbol des himmlischen Paradieses, der Unsterblichkeit, aber auch der Eitelkeit und Hoffahrt verstanden, während die Fledermaus sowohl die Nacht als auch die Zwiespältigkeit verkörperte. Diese - ehemals religiösen-Motive, deren tradierte Symbolik mehr oder weniger latent erhalten blieb, erfuhren im Symbolismus eine Transposition ins Okkulte, namentlich wenn sie zur weiblichen Gestalt in Beziehung gesetzt wurden. Das "Nie-sollst-du-mich-befragen" galt als oberstes Gebot. Es kommt in den Mischwesen, beispielsweise in den Gestalten der Isis-Blume in Lorrains Märchen "Narkiss" (S. 74), der Melusinen, Psychen und Sirenen am deutlichsten zum Ausdruck, aber auch in der Mélisande des Maeterlinck'schen Dramas (S.156 ff.). Hinter dem Gebot stand die Forderung nach Verschleierung der Identität. Sie erklärt die Vorliebe der Symbolisten für Zwitterwesen, für anthropomorphe Pflanzen- und Tiergeschöpfe, für Hermaphroditen und Homosexuelle, die im anderen Ich ihre Entsprechung suchen, für die Nachtzustände der Seele in Schlaf, Traum, Wahnsinn oder Tod, für die Verschmelzung von Gegensätzen zwischen Mann und Frau im Kuß oder in der körperlichen Vereinigung, für den Tanz, die ständig wechselnde Bewegung, für die Masken, die die wahre Gestalt verbergen.⁷⁾ In diesen Zusammenhang gehört auch die Verflechtung verschiedener, doch formal verwandter Elemente: am häufigsten findet

sich die Vereinigung von Frauenhaar mit Schlangen, Wellen, Algen oder anderen pflanzlichen Organismen.

Alle diese Darstellungen sind aufgrund der Grenzverwischung und Ornamentalisierung entpersönlicht. Die weiblichen Traumgestalten des Schmucks und der Literatur - unerreichbare Göttin, ideale Geliebte, vampirhaftes Triebgeschöpf oder reines Naturwesen - sind anonyme Wesen, die die Seele des Mannes beherrschen. Sie sind selbst frei von jeder Emotion, was sich in der Art der Darstellung äußert: die Augen sind geschlossen, der Blick richtet sich nach innen oder ein kaum wahrnehmbares Lächeln macht die Frau zur rätselvollen Sphinx. Jede Individualität fehlt diesen Gesichtern aus Achat, Mondstein, Elfenbein oder Chrysopras. Sie repräsentieren Typen, und ihr Ausdruck ist ebenso undurchdringlich wie das Material, aus dem sie gefertigt sind.

2. Das M a t e r i a l : Das Prinzip der Identitätsverschleierung wird durch die Schmuckmaterialien betont. Der Juwelier des Art Nouveau bediente sich vorwiegend opaker und schimmernder Materialien. Dazu zählen das Email, gemugelte milchige Edel- und Schmucksteine, die Barockperle, Schildpatt, Glaspasten, Kristallglas, gefärbtes Gold und oxydiertes Silber, Horn und Elfenbein. Brillanten, Korunde und Berylle spielten in geschliffener Form eine untergeordnete Rolle; als Cabochons oder in kleinen, unauffälligen Größen wie etwa die Brillantrosen kommen sie häufiger vor. Oft wurden verschiedene edle und unedle, teilweise nicht artverwandte Materialien in einem einzigen Stück verwendet - auch hier Harmonisierung der Gegensätze.

Die Juweliere bevorzugten ein Kolorit, das sich auf Weiß, Blau, Grün, Blaugrün und Violett in allen Schattierungen, in geringerem Maß auf Rotbraun, Rosa und Gelb konzentriert. Es sind dies in erster Linie entweder

betont vegetations- oder wassergebundene oder aber lichtverwandte, transzendente Farben. Analog zu den in den Kapiteln D I und D II behandelten Pflanzen- und Tierdarstellungen fallen sie in den Bereich der Elemente Erde, Wasser und Luft. Das Rot, das dem Feuer entspricht, tritt hingegen als zu materielle, emotionsgebundene Farbe völlig zurück.

3. Die F o r m - g e b u n g : Zur Formgebung ergibt sich für den symbolistischen Schmuck folgendes: Der Bildgegenstand (=Motiv) ist nicht identisch mit dem Gemeinten. Er wird ornamentalisiert, verfremdet, d.h. der Bildgegenstand bildet mit dem ornamentalen Rahmen eine untrennbare Einheit oder das Ornament entwickelt sich unmittelbar aus ihm (vgl. die Abb. 23,26,28,32,51, 54,55,61,69,74,90,101,105, 108-110 als Beispiele).

Aufgrund der flächig-dekorativen Konzeption sind auch die Landschaften im Schmuck nicht real, sondern ornamentale Gebilde. Die Juweliere wählten hierfür häufig die Form der "plaque de cou", des Halsschmucks in Form einer Zierplatte oder den flachen Anhänger aus Goldemail. Die Projektion des Bildgegenstandes in die Fläche durch die Technik des Zellschmelzes ist hier das Gestaltungsmittel, das den "Allzusammenhang" der Dinge dokumentiert.⁸⁾ Diese Flächen sind gewöhnlich durch einen geometrischen Umriß charakterisiert - durch Rechteck oder verwandte Formen (Abb. 94,95), durch eine trapezförmige (Abb.96,97) oder elliptische Grundform (Abb.101). Das Vorbild des japanischen Farbenholzschnitts, besonders des Darstellungsprinzips "extremer Ausschnitt" und der "Vergitterung" (S.17 f.), sowie die Aufteilung der Bildfläche in einzelne, scharf konturierte Flecken oder Zellen (Cloisons), die auch in den Werken der Maler von Pont-Aven Gestaltungsprinzip ist, macht hier seinen Einfluß geltend.

Überdies entspricht die Verschmelzung verschiedener Kunstgattungen in einem einzigen Stück dem Bestreben der Juweliere um 1900, Grenzen aufzuheben: dies wird deutlich an dem Ineinandergreifen von Plastik, (Email-)Malerei und Ornament (Abb. 1, 19, 58, 64, 76, 78, 90, 107 u.a.). Berücksichtigt man alle aufgeführten Faktoren, die, ausgehend von der Vereinigung der Gegensätze im motivischen Bereich, auf eine allgemeine Verwischung der Grenzen zwischen Bildgegenstand und ornamentalem Rahmen, zwischen den Materialien und künstlerischen Gattungen hindeuten, so ist der Ausdruck "Gesamtkunstwerk" im Kleinen für diese Schmuckschöpfungen des Jugendstils gerechtfertigt. Daß sie im Urteil vieler Zeitgenossen wie der Nachwelt jedoch weitgehend unverstanden blieben, da sie als zu auffallend, dekadent und überladen von einem zu sehr literarisch geprägten Symbolismus galten, bestätigt der Rezensent einer Lalique-Retrospektive, die 1933 im Pariser Museum für angewandte Künste stattfand: "Bijoux difficiles à porter, a-t-on dit, trop voyants, bijoux de théâtre ou de vitrine, d'un symbolisme trop littéraire, art naturaliste, décadent et fin de siècle ..." ⁹⁾.

VORWORT

- 1) Vgl. Art. "Ornamentation" in: Encyclopedia of World Art, vol. X, Sp. 831
- 2) Bandmann, Günter: Ikonologie des Ornaments und der Dekoration, in: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 4, 1958-59, S. 241 f.: "Wir gleichen dem Graphologen, der, um die Schrift als psychologisch aufschlußreiche Prägung zu erkennen, das Lesen verlernt haben muß. Wenn wir uns also als Historiker die Aufgabe stellen, die geschichtliche Wirklichkeit historischer Ornamente wiederherzustellen, indem wir uns den hinweisenden, den Sprachcharakter des Ornaments verdeutlichen, müssen wir Bücher, die die Ornamente in ihrer angeblich zeitlosen formalen Ausdruckskraft oder in ihrer angeblich zeitlosen geometrischen 'Urgesetzlichkeit' bestimmen wollen, beiseitelegen."

Schon Walter Crane hatte in anderem Zusammenhang auf den "Sprachcharakter" des Ornaments hingewiesen. Er hatte eine nur dekorative Funktion des Ornamentes abgelehnt und gefordert, das O. solle "singen" und "sprechen", in: Poetic Ornament. A friendly dispute between Walter Crane and Lewis E. Day, The Art Journal 41/1902, p. 270-72

- 3) Die beiden Begriffe haben sich gegenüber den zahlreichen nationalen Varianten allgemein durchgesetzt.
- 4) Schmutzler, Robert: Art Nouveau. Jugendstil, Stuttgart 1962, S. 260
- Pevsner, Nikolaus: Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius, New York 1949, p. 55
- 5) Die Bezeichnung "Schmuckstein" ersetzt den veralteten Ausdruck "Halbedelstein". Man versteht unter Schmucksteinen diejenigen Mineralien, deren Härtegrad unter 7 (einschließlich) liegt. Vgl. Börner, Rudolf: Welcher Stein ist das ? Mineralien-Edelsteine-Gesteine, Stuttgart 1974 (16. Aufl.), S. 97
- 6) Zur Charakterisierung der Begriffe "Symbol", "Symbolik", "Symbolismus" vgl. S. 26 dieser Studie
- 7) Vever, Henri: La bijouterie française au 19^e siècle, 3 vols., Paris 1908
- 8) Citroen, Karel A. : Zierat der Jahrhundertwende, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein 5, 1965, S. 39-70

A EINFÜHRUNG

A I Schmuckkunst um 1900 in Paris und Brüssel. Lalique, Grasset, Vever, Mucha, Fouquet, Wolfers

- 1) Marx, Roger: René Lalique, in: AD VI/1899, p.15
Bénédite, Léonce: La bijouterie et la joaillerie à l'Exposition Universelle de 1900. René Lalique, in RADS XX, 1900, p. 205
- 2) HV II, p. 232
- 3) Metken, Günter: Restaurator und Pionier des neuen Bauens. Eine Pariser Ausstellung über den Architekten Viollet-le-Duc, in: Das Kunstwerk 19/1965, 3, S.10 f. und HV III, p. 753 f.
- 4) Histoire des quatre fils Aymon, illustrée de compositions en couleurs par Eugène Grasset, Paris, H. Launette, 1883. Die Sage behandelt die Auseinandersetzung der vier Söhne des Grafen Aymon von Dordogne, eines kaiserlichen Vasallen, mit Karl dem Großen. Im 12. Jahrhundert wurde sie erstmals für die Dichtung im altfranzösischen Chanson de geste "Renaut de Montauban", hg. von Michelant 1843, verwertet.
- 5) HV III, p. 754 f. Die Zeitschrift "La Plume", deren Autoren sich mit Themen aus Kunst, Literatur und Gesellschaft auseinandersetzten, hatte bereits 1894 - und erneut im Jahr 1900 - eine Sondernummer über Grasset und sein Werk publiziert.
- 6) HV III, p. 753 ff.
- 7) ebd., p. 710
- 8) Beaunier, André: Les bijoux de Lalique au Salon, in: AD XII/1902, p. 33
- 9) Minkus, Fritz: Die Juwelierkunst auf der Pariser Weltausstellung, in: KKH, 3. Jg., 1900, S. 489
- 10) Bénédite, Léonce: Bijouterie Exposition, a.a.O., p.241
- 11) Marx, Roger: Lalique, a.a.O., p.22
Aus Théophile Gautiers Nachruf auf François-Désiré Froment-Meurice (1820-55), den hervorragenden Goldschmied und Juwelier der romantischen Periode, geht hervor, daß dieser bereits Motive des Jugendstils vorwegnahm. Die Passage aus Gautiers "Histoire du romantisme" ist wiedergegeben in HV I, p. 177 f.:
"... Il a su varier à l'infini la création fantasque du monde de l'ornement où la femme jaillit du calice de la fleur, où la chimère se termine en feuillage, où la salamandre se tord dans un feu de rubis, où le lézard d'émail fuit sous les herbes d'émeraude, où l'arabesque embrouille à plaisir ses entrelacs et ses complications; il a fait onduler, sous des néréides d'argent aux cheveux d'or vert, des flots de nacre, de burgau, de perles et de corail; sous les pieds des nymphes terrestres, il a mis un sol de diamants, de topazes et de pierres fines; ... (Originaltext in: Gautier, Théophile: Histoire du romantisme, Paris, Fasquelle,

1901, p. 242 f.)

- 12) Marx, Roger: Laliq, a.a.O., p.17 (Übersetzung der Verfasserin)
- 13) Beaunier, André: Bijoux Laliq, a.a.O., p.39
- 14) Geffroy, Gustave: Des bijoux. A propos de M. René Laliq, in: AD XVIII/1905, p. 182
- 15) Kahn, Gustave: L'Art de René Laliq, in: L'Art et les Artistes, t. I, Paris 1905, p.149
- 16) Mourey, Gabriel : René Laliq, Rénovateur de l'Art décoratif, Paris o.J.
- 17) Es sei auf die enthusiastische Rezension Lorrains (unter dem zweiten Pseudonym Raitif de la Bretonne) in "Le Journal" vom 22.5.1898 anlässlich der auf dem Champ-de-Mars stattfindenden Ausstellung verwiesen. Auszüge sind zitiert bei HV III, p.730 f.
- 18) Montesquiou-Fezensac, Robert de : Roseaux pensants, Paris, E. Fasquelle, 1897, p. 170, 172
- 19) HV III, p. 714 ff.
- 20) Marest, Jules: La bijouterie et la Joaillerie à l'Exposition Universelle de Paris 1900 - Section française et étrangères. Notes, documents et rapports rédigés et réunis par Jules Marest, t. VII (Maison Vever), Paris 1906 (Manuskript im Besitz der Chambre syndicale de la Bijouterie, de la Joaillerie, de l'Orfèvrerie et des Activités qui s'y rattachent, Paris)
- 21) HV III, p. 672 ff.
- 22) Ricci, Seymour de: Quelques bibliophiles, t. VII: Henri Vever, o.O., 1928, p.3 ff.
- 23) HV III, p. 686 ff.
- 24) In einer Abhandlung über Persönlichkeiten des Fin-de-Siècle schreibt der Dichter Ernest Raynaud folgendes über den Einfluß der Bernhardt auf das kulturelle Geschehen :
"Elle prêtera un cachet d'art même aux vulgaires affiches de son spectacle pour lesquelles elle mobilisera des talents neufs: Orazi (sic), Grasset, Mucha ... C'est véritablement la Muse. Elle inspire à Edmond Rostand sa "Princesse lointaine". Elle s'apparente, en image, à la "Madone" de Baudelaire, à l'Hérodiade" de Mallarmé . Elle semble l'illustration vivante de tous ces poèmes, obsolètes et polychromes, en train d'éclore de toutes parts, pleins de lys, d'alérions, de clairs de lune, de sphinx et de centaures, et elle captivera les chevaucheurs de nuées et de chimères par la grâce imprévue et troublante de ses travestis, évoquant la vision de l'Androgyne, du Surêtre asexué , de l'Ange impollu, ce qui lui vaudra l'hommage d'un poète exquis et précieux ... le nouveau Pétrone, l'un des adeptes de l'esthétique nouvelle, chez qui Huysmans a pris l'idée de son Des Esseintes: le comte Robert de Montesquiou". Raynaud, Ernest: La mée symboliste (1870-1890). Portraits et souvenirs, Paris 1918, p. 16 f.

- 25) Die Angaben zu Mucha wurden entnommen aus : Reade, Brian: Art Nouveau and Alfons Mucha, Kat. Ausst. Victoria and Albert Museum, 2. Aufl., London 1967 und Mucha, Jiří: Meister des Jugendstils Alfons Mucha, Prag 1965 (Deutsch von Marie Vaničková), S.110 f. und S. 131
- 26) Fouquet, Georges: Bijouterie, Joaillerie, Médailles à l'Exposition Internationale de Milan 1906, Paris 1913, Pl. XIII, p.127.
- 27) ebd., p. 127
- 28) Die Angaben zu Wolfers entstammen der folgenden Publikation: Marcel Wolfers : Les bijoux de Philippe Wolfers, in : Le 1900/4, 1968, p. 13-18
- 29) Serrure, Paul: Philippe Wolfers, in: Le Bijou, 1ère année, Bruxelles 1933, p. 18
- 30) Ebd., p. 6 f. : "Il appartient bien à l'école de cette époque dont les artistes n'ont plus voulu être de simples instinctifs, mais des intellectuels de l'art qui cherchèrent à réaliser des œuvres ayant un sens, c'est-à-dire qui expriment quelque chose. Celles de Philippe Wolfers ne sont pas un assemblage de plantes de fleurs, d'animaux; leur rapprochement sert à émettre une idée, un symbole ou bien elles insistent sur la communauté d'existence de certains êtres avec certaines choses".
- 31) Pierron, Sander: Philippe Wolfers, in: RADS XX/1900, p.225
- 32) Gomes Ferreira, Maria Teresa: René Lalique at the Calouste Gulbenkian Museum Lisbon, in: The Connoisseur, vol. 177/No 714, August 1971, p. 241
- 33) Minkus, Fritz: Juwelierkunst a.a.O., S. 496
- 34) Vgl. hierzu Kap. B, S.29 ff.
- 35) Minkus, Fritz: Juwelierkunst, a.a.O., S. 497
- 36) Geffroy, Gustave: René Lalique, Paris 1922, p.36:
"Peu de mes clientes ... savent porter mes bijoux qui demandent, pour être en valeur, une tonalité unie; il ne faut pas de broderie au corsage sur lequel repose une plaque ou un pendentif artiste-ment travaillé ..."
- 37) Castelot, André: Sarah Bernhardt, Paris 1961, p.244
- 38) Normandy, Georges: Jean Lorrain intime, Paris, o.J. (1928), p.83
- 39) Waldberg, Patrick: Eros Modern Style, Paris, J.-J.Pauvert, 1964, p. 213,219

A II Der Beitrag der japanischen Kunst zur Bildung einer neuen Schmuckästhetik

- 1) Nach Yujiro Shinoda wird dieses Geschäft meistens irrtümlich mit "La Porte chinoise" bezeichnet.
Vgl. Kat. Ausst. Weltkulturen, München 1972, S.164
- 2) Graul, Richard: Ostasiatische Kunst und ihr Einfluß auf Europa, Leipzig 1906, S. 36 f.
- 3) Der japanische Schwertzierat besteht aus verschiedenen aus Bronze gefertigten Teilen, die auch einzeln gesammelt werden. Das begehrteste Objekt ist das Stichblatt (tsuba). Das Inro ist eine Dose für verschiedene Essenzen aus Elfenbein, lackiertem Holz oder Metall, mit zwei bis fünf Fächern, die durch eine Seidenschnur mit einem knopfartigen Gebilde, dem Netsuke verbunden ist. Das Inro wird am Gürtel hängend getragen, wobei das Netsuke als Halterung dient.
Vgl. Tressan, Comte G. de: Gardes de sabre japonaises, in AD XXVII/1910, p. 65-72
Gilbertson, Edward: The Art of Collecting.
1. Japanese Netsukes, in: STU, vol.2,1894, p.123;
- 4) Graul, Richard: Ostasiatische Kunst, a.a.O. S.35, 38 ff.
- 5) Vgl. dazu die folgenden Publikationen:
Shinoda, Yujiro: Degas. Der Einzug des Japanischen in die französische Malerei, Köln 1957, Phil.Diss.
Kat. Ausst. Weltkulturen, München 1972, S.169 ff.
- 6) Dies entnehmen wir Lucien Falizes Rezension von Gonses "L'Art japonais" in RADS IV, 1883-84, p.208.
- 7) Goncourt, Edmond/Jules de: Journal IX (1892-95), Paris, Flammarion/Fasquelle, o.J., p.85 f.
Vever besaß eine hervorragende Sammlung japanischer Schwertstichblätter, deren einige abgebildet sind in der bereits angeführten Publikation des Comte de Tressan (vgl. A II, Anm. 3). Die Sammlung wurde am 11. Dezember 1973 bei Sotheby's versteigert.
Darüber berichtet: Melikian, Souren: The Money Pinch and Art, in: International Herald Tribune, 22./23.12., 1973 unter der Rubrik "The Market".
- 8) HV III, p. 758 ff.
- 9) Beispielsweise der Aufsatz "L'Art japonais. A propos de l'Exposition organisée par M. Gonse", in: RADS III, 1882-83, p.334 (Josse)
- 10) Falize, Lucien: Travaux d'orfèvre, in: Le Japon artistique ed.S.Bing, I, 1888-89, p. 57
- 11) ebd.,p.52
- 12) Duret, Théodore: Les Peignes, in: Le Japon artistique, a.a.O., III,1890-91
- 13) Wichmann, Siegfried: Der Stechkamm und der Haarpfeil japanischer und europäischer Herkunft um 1900, in: Kat. Ausst. Weltkulturen, München 1972, S.312

- 14) In Marcel Prévosts Roman "Les demi-vierges" (Paris, A.Lemerre, o.J. [1894], p.3) trägt die Heldin Maud de Rouvre ihre Haare nach japanischer Art: ...ses lourds cheveux bruns, relevés à la japonaise..."
- 15) Abb.s. Kat.Ausst. Bijou 1900, Brüssel 1965, Pl.III, No 12
- 16) Seidlitz, Waldemar von: Die Bedeutung des japanischen Holzschnitts für unsere Zeit, in: KKH I, 1898, S.244
- 17) Graul, Richard: Ostasiatische Kunst, a.a.O., S. 44 ff.
- 18) Kat. Ausst. Weltkulturen, München 1972, S. 222 ff.
- 19) ebd., S.231 ff.
- 20) Zur Differenzierung von "Jugendstil" und "Symbolismus" vgl. Kap. B, S. 26 f.
- 21) Wien, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Abb. in Kat. Ausst. Weltkulturen, München 1972, No 866
- 22) Verbleib des Stückes unbekannt. Abb. aus RBJO 1902 (No 27), p. 91
- 23) Verbleib unbekannt. Abb. aus AD XXVII/1910, p.68. Ehemals Slg. Henri Vever
- 24) Abb. in Kat. Ausst. Darmstadt 1962, Nr.101
- 25) W.L. Behrens Collection. Catalogue by Henry L. Joly; Part II: Lacquer and Inro. An unaltered and unabridged reprint of the original edition published in London 1912, Paragon Book Reprint Corporation, New York 1966, No 1434
- 26) Abb. in Kat. Ausst. Bijou 1900, Brüssel 1965, Pl. XI, Cat.No 62
- 27) Verlaine, Paul: Epigrammes, III (A Edmond de Goncourt), in: Oeuvres poétiques complètes. Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1959, p. 648
- 28) Brinkmann, Justus: La tradition poétique dans l'art du Japon, in: Le Japon artistique II (1889-90), a.a.O., p.87
- 29) ebd., p. 90
- 30) Verbleib unbekannt. Abb. aus RBJO 1902, p. 358 (No 22)
- 31) Renans Gedicht "Extrême-Orient" erschien in dem posthum veröffentlichten Sammelband "Rêves d'artiste". Wir entnehmen den Text dem folgenden Werk: Schwartz, William Leonard: The imaginative Interpretation of the Far East in modern French Literature 1800-1925, Paris 1927, p.96
- 32) Montesquiou, Robert de: Les Chauves-Souris, Clairs-Obscurs, 2e ouvrage carminal, Paris 1892, Nr. LXIX
- 33) Vgl. dazu Kap. D I 2b und 2c, S. 59 ff.; S. 62 ff.
- 34) Bousquet, Georges: La Chine et le Japon à l'Exposition, in: Revue des Deux Mondes, 48e année, 3e période, t. XXVIII 1878, p. 566 f.
- Graul, Richard: Ostasiatische Kunst, a.a.O., S. 44 ff.
- 35) So Schwartz, William Leonard: Interpretation, a.a.O., p. 46 f.
- 36) ebd., p. 52
- 37) Gauthier, Joseph: Les insectes et leur interprétation décorative, in: LAD XXVIII, 1912, p.102
- 38) Abb. in Kat. Ausst. Bijou 1900, Brüssel 1965, Pl. XVIII, Cat.No. 101

- 39) Goncourt, Edmond und Jules de: Journal III, (1866-70), Paris 1888, p. 7 f.
- 40) RBJO 1902, p. 311 (No 21)
- 41) Abb. in Kat. Ausst. Bijou 1900, Brüssel 1965, Pl.24, Cat.No. 91
- 42) Vordtriede, Werner: Novalis und die französischen Symbolisten, Stuttgart 1963, S. 72 ff.
Originaltext in Laforgue, Jules: Moralités légendaires, in: Œuvres complètes III, Paris, Mercure de France, 1924, p. 152:

"L'Aquarium! Ah! l'Aquarium, par exemple ! ...
Labyrinthe de grottes en corridors à droite, à gauche avec leurs compartiments en échappées lumineuses et vitrées de patries sous-marines. Des Landes à dolmens incrustés de visqueuses joailleries, des cirques de gradins basaltiques, où des crabes d'une obtuse et tâtonnante bonne humeur d'après-dîner s'empêtrent en couples avec de petits yeux rigoleurs de pince-sans-rire ... !"

B ASPEKTE DES SYMBOLISMUS

- 1) Vgl. hierzu auch Hajek, Edelgard: Literarischer Jugendstil. Vergleichende Studien zur Dichtung und Malerei um 1900, Düsseldorf 1971, S.9
- 2) Jung, Carl Gustav hg.: Der Mensch und seine Symbole, Olten/Freiburg 1968, S. 20 f.
- 3) Wir stützen uns hier auf Schmutzlers Gleichsetzung der Begriffe; die zeitliche Eingrenzung des Jugendstils ist nach Schmutzler nicht eindeutig festzulegen. Vgl. Schmutzler, Robert: Art Nouveau, a.a.O., S. 8
- 4) Vgl. hierzu auch S. II des Vorworts und Kap. AII, S.17 f.
- 5) Moréas, Jean, Le Figaro , Supplément littéraire, 18.9.1886, in Auszügen wiedergegeben von Lethève, Jacques: Impressionistes et symbolistes devant la presse, Paris 1959, p.191:

"Ennemie de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective; la poésie symbolique cherche à vêtir l'idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette (...)"

- 6) Michaud, Guy: Message poétique du Symbolisme, Paris 1961, p. 265 , p. 403
- 7) ebd., pp. 65,70
- 8) Verhaeren, Emile: "La Joie", in: La multiple Splendeur; Poèmes, Paris, Mercure de France, 1911, p.152
- 9) Michaud, Guy : Message, a.a.O., p. 265 f.
- 10) Jaffé, Aniela: Bilder und Symbole aus E.T.A. Hoffmanns Märchen "Der goldene Topf" in: Jung, Carl Gustav: Gestaltungen des Unbewußten. Mit einem Beitrag von Aniela Jaffé, Zürich 1950, S. 425 f.
- 11) "Anima und Animus sind Komplemente der weiblichen Natur im Unbewußten des Mannes bzw. der männlichen Natur im Unbewußten der Frau. Es handelt sich um gegengeslechtliche Personifikationen des Unbewußten als halbtierische oder halbgöttliche Frau im Mann und als ebensolche Männergestalt oder eine Gruppe von Männern in der Frau ... Die Anima wird zur 'femme inspiratrice', z.B. Dantes Beatrice, der Animus zu einem 'logos spermaticos', der neue Zeitgeistinhalte aufdeckt". Sury, Kurt von: Wörterbuch der Psychologie, Stuttgart/Basel, 1958 (2.Aufl.), S. 358 f. (Art."Seelenbilder")
- 12) Vordtriede übersetzt den Terminus "état d'âme" mit "Gemütszustand", indem er sich auf Novalis beruft. "Seelenzustand" erscheint ihm unzutreffend, da der Begriff an den Bereich der Medizin erinnere. Dennoch übersetzt er das in Mallarmés bekanntem Ausspruch

auftauchende Wort "état d'âme" mit "Zustand der Seele". Wir entschließen uns zu der letzteren Bezeichnung, da sie unserer Meinung nach am genauesten das französische Wort wiedergibt. Die einfache Übertragung eines Begriffs aus der deutschen Literatur der Romantik, wie er in "Gemütszustand" gegeben ist, auf die symbolistische Literatur erscheint uns problematisch. Vgl. Vordtriede, Werner: Novalis und die französischen Symbolisten, Stuttgart 1963, S. 103 f.

Die in Frage stehende Äußerung Mallarmés lautet:

"Nommer un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme ou inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements".

Enquête de Jules Huret, in: Mallarmé, Stéphane: Œuvres complètes, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1956, p. 869

- 13) Denis, Maurice: Nouvelles Théories sur l'Art moderne et sur l'Art sacré 1914-21, Paris 1922, p. 175, zitiert nach: Kat. Ausst. Maurice Denis. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik, Bremen 1971, S. 22
- 14) Baudelaire, Charles: Les Fleurs du Mal, précédées d'une notice par Théophile Gautier (édition définitive) Paris, Michel Lévy Frères, 1868, p. 16 ff.
- 15) Mayer, Hans: Richard Wagner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg 1959, S. 50 f.
- 16) ebd.
- 17) Hocke, Gustav René: Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst, Hamburg 1957, S. 179 f.
- 18) Praz, Mario: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik, 2 Bände, München 1970 (Titel der Originalausgabe: La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica, Firenze, Sansoni, 1948 (¹1930))
- 19) Péladan, Joséphin: Hymne à l'Androgyne, in: La Queste du Graal. Proses lyriques de l'éthiopée, Paris 1892, p. 167/V
- 20) Vgl. dazu auch Kap. D V dieser Studie
- 21) Krafft-Ebing, Richard von: Psychopathia sexualis, Zürich 1937 (¹1886) (Vgl. auch Waldberg, Patrick: Eros Modern Style, Paris, Pauvert, 1964, p. 10)
Ellis, Henry Havelock: Die krankhaften Geschlechtsempfindungen auf dissoziativer Grundlage, Würzburg 1907
- 22) Schmutzler, Robert: Art Nouveau, a.a.O., S. 272
- 23) Laforgue, Jules: "Lettres", in: Œuvres complètes IV, Paris, Mercure de France, 1925, p. 66: "Je songe à une poésie qui serait de la psychologie dans une forme de rêve ..."
- 24) Freud, Sigmund: Die Traumdeutung, in: Gesammelte Werke II/III, Frankfurt 1942, S. 378, 401 und 252

- 25) Fourcaud, L. de: Le Salon de la Rose Croix, in :
RADS XII, 1891/92, p. 303
- 26) Vordtriede, Werner: Novalis, a.a.O. , S. 162 f.
- 27) ebd., S. 163 und:
Baudelaire, Charles: Richard Wagner et Tannhäuser
à Paris, in: Oeuvres complètes de Charles Baudelaire
(L'Art romantique), Paris, Conard, 1925, p. 206
- 28) Vordtriede, Werner: Novalis, a.a.O., S. 166
- 29) Rasch, Wolfdietrich: Fläche, Welle, Ornament. Zur
Deutung der nachimpressionistischen Malerei
und des Jugendstils, in: Festschrift Werner Hager,
Recklinghausen 1966, S. 139
- 30) Schmutzler umschreibt die Bewegung mit "Früh-Art
Nouveau". Schmutzler, Robert: Art Nouveau, a.a.O., S. 62
- 31) ebd., S. 64
- 32) Madsen, Stefan Tschudi: Sources of Art Nouveau,
Oslo 1956, p. 233
- 33) Lethève, Jacques: La connaissance des peintres pré-
raphaelites anglais en France (1855-1900), in:
GBA 53/1959, p. 315-328
- 34) ebd., p. 320
Huysmans, Joris-Karel: A rebours, Paris, Fasquelle,
o.J. (1903), p. 173
- 35) Lethève, Jacques: Peintres préraphaelites, a.a.O., p. 324 f.

C SCHMUCKMATERIALIEN UND FARBEN IN DER LITERATUR

- 1) Michaud, Guy: Message poétique, a.a.O., p. 247
- 2) Praz, Mario: Liebe, Tod, a.a.O., S. 313
- 3) Fehr, Bernhard: Studien zu Oscar Wildess Gedichten, Berlin 1918, S. 101 ff. Wildes "dekorativen Stil" leitet Fehr von Gautier und Baudelaire ab.
Hönnighausen, Lothar: Präraphaeliten und Fin-de-Siècle. Symbolistische Tendenzen in der englischen Spätromantik, München 1971, S. 178 ff. und S. 202
- 4) Hönnighausen, Lothar: Präraphaeliten, a.a.O., S. 180, Anm. 61. Die Titel der dort genannten Werke lauten: King, C.W.: The Natural History, Ancient and Modern, of Precious Stones and Gems, London 1865; Emanuel, H.: Diamonds and Precious Stones, London 1865
- 5) ... "that curious jewelled style"... in: Wilde, Oscar: The Picture of Dorian Gray. Urfassung 1890. Kritische Neuauflage mit einer Einführung von Wilfried Edener, Nürnberg 1964, S. 103 (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 18)
- 6) Wilde, Oscar: Dorian Gray, a.a.O., S. 112 f.
- 7) Heselhaus, Clemens: Die deutsche Lyrik des 20. Jahrhunderts, in: Friedmann, Hermann und Mann, Otto hg.: Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert, Bd. 2, 4. Aufl., Heidelberg 1961, S. 27
- 8) Hugo, Victor: A M. Froment-Meurice (22.X.1841), in: Oeuvres poétiques de Victor Hugo (Les contemplations), Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 517.
Das Gedicht erschien in der RBJO 1904 (No 49)
- 9) Gautier, Théophile: Histoire du Romantisme, a.a.O., p. 241; vgl. auch S. 4, Anm. 11 unserer Studie
- 10) Gautier, Théophile: "L'Art", in: Emaux et Camées, Paris 1903, p. 187 ff.
- 11) Die Übertragung ist der deutschen Ausgabe der "Fleurs du Mal" entnommen: Charles Baudelaire: Die Blumen des Bösen, Übertragung von Carlo Schmid, München o.J. S. 123
- 12) RBJO 1900-1901 (No 5), p. 37
Hérédia, José-Maria: Les Trophées, in: Oeuvres, Paris, Lemerre, 1948, p. 106
- 13) Ebd., p. 107 (Oeuvres)
- 14) Louÿs, Pierre: "Les bijoux", in: Les chansons de Bilitis, Paris, Plon, 1934 (1895), p. 210 f.
- 15) ders.: Astarté. 25 poèmes, Paris, Librairie de "l'Art indépendant", 1891
- 16) Pannier, Léopold: Les Lapidaires du Moyen-Age des XIIe, XIIIe et XIVe siècles, Paris, F. Vieweg, 1882
- 17) ebd., p. 241 ff. und p. 258 ff.
- 18) ebd., p. 279 (Vgl. Apok. 21, 19-20)
- 19) Montesquiou, Robert de: "L'hymne des douze pierres", in: Les Paons, Paris, Fasquelle 1901, p. 5 ff.

- 20) George, Stefan: Zeitgenössische Dichter. Übertragungen, 2. Teil (Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, de Régnier, d'Annunzio, Rolicz-Lieder), in: Werke, Bd. 2, München/Düsseldorf 1958, S. 430; die französische Ausgabe erscheint in: Régnier, Henri de: Poèmes anciens et romanesques, in: Oeuvres, t.5, Paris, Mercure de France, 1925, p. 143 f.
- 21) Vgl. Schmidt, Philipp: Edelsteine. Ihr Wesen und Wert bei den Kulturvölkern, Bonn 1948, S.134 f.
- 22) Mély, Fernand de: Du rôle des pierres gravées au Moyen-Age, in: Revue de l'art chrétien, IV, 1893, pp. 14-24, 98-105, 191-203
 Als Beispiel sei die Empfehlung zur Darstellung der Luna angeführt (p.200):
 "Si tu treuves entaillié en aucune pierre une femme séant sur un rivaige d'eau, mes la en argent fin et celui qui la portera sera seur sur mer et sur terre de tous perilz et il sera gracieulx et menera bonne vie: et si elle est trouvée en éthopasse, béril ou en corail vermeil, sa vertu en est plus grant et merveilleuse"
- 23) Schmidt, Philipp: Edelsteine, a.a.O., S. 134 f.
- 24) Montesquiou, Robert de: Roseaux, a.a.O., p. 171
- 25) RBJO 1902, p. 141 f. (No 28)
- 26) Symons, Arthur: The collected Works, Poems II, London 1924, p. 89:
 My soul is like this cloudy, flaming opal ring.
 ...
 Opal, have I not been as variable as you ?
 ...
 Are you not ever constant in your varying,
 Even as my soul, o captive opal of my ring ?
- 27) Meyrink, Gustav: Der Opal, in: Orchideen. Sonderbare Geschichten, München o.J.(ca. 1906)
- 28) Montesquiou, Robert de: Paons, a.a.O., p. 348
- 29) Kranz, Gisbert: Farbiger Abglanz. Eine Symbolik, Nürnberg 1957, S. 93 f.
- 30) Spengler, Oswald: Der Untergang des Abendlandes, Bd. 1, München 1950 (1923), S. 317 f. Vgl. dazu auch Hofstätter, Hans Hellmut: Symbolismus, a.a.O., S. 135
- 31) Kuntze, Marianne: Das künstlerische Gestalten von Maurits Maeterlinck, Marburg 1916 (Phil.Diss.), S.45
 Hatzfeld, Helmut: Der französische Symbolismus, München/Leipzig 1923, S. 145 ff.

D SYMBOLISTISCHE BILDVORSTELLUNGEN IM JUWELIERSCHMUCK UM 1900

D I P f l a n z e n s y m b o l i k

D I 1 Voraussetzungen

- 1) Vordtriede, Werner: Novalis, a.a.O., S. 34 ff.
- 2) Hecker, Jutta: Das Symbol der Blauen Blume im Zusammenhang mit der Blumensymbolik der Romantik, Jena 1931, S. 6 ff.
- 3) Strich, Fritz: Die Mythologie in der deutschen Literatur II, Bern/München 1970, S. 192
- 4) Runge, Philipp Otto: Schriften, Fragmente, Briefe. Berlin 1938 (Unter Zugrundelegung der von Daniel Runge hg. Hinterlassenen Schriften besorgt von Ernst Forsthoff, S. 26
- 5) Vordtriede, Werner: Novalis, a.a.O., S. 105
Novalis: Schriften I, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Stuttgart 1960, S. 100
- 6) Heine, Heinrich: Werke und Briefe hg. von Hans Kaufmann, I, Berlin 1961, S. 129 (Gedicht Nr. 47 in "Die Heimkehr")
- 7) Hönnighausen, Lothar: Präraphaeliten, a.a.O., S. 38
- 8) Baudelaire, Charles: Les Fleurs du Mal précédées d'une notice par Theophile Gautier (édition définitive), Paris, Michel Lévy 1868, p. 20
- 9) Wagner, Richard: Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel in drei Aufzügen hg. von Julius Kapp, Leipzig 1914, 2. Aufzug, S. 29-32 (Uraufführung Bayreuth 1882)
- 10) Rochegrosse, Georges: "Le chevalier aux fleurs", Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, Paris.
Abb. in: Jullian, Philippe: Esthètes et Magiciens. L'Art fin de siècle, Paris, Perrin 1969, p. 70)
- 11) Verlaine, Paul: Oeuvres poétiques complètes, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1959, p. 301
- 12) Kuntze, Marianne: Maeterlinck, a.a.O., S. 51
- 13) Mallarmé, Stéphane: Sämtliche Gedichte, Französisch mit deutscher Übertragung von Carl Fischer, Heidelberg 1957, S. 29
- 14) Valéry, Paul: Oeuvres I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1957, p. 80 f. (Album de vers anciens). Übersetzung der Verfasserin. Die Erstpublikation des Gedichts: 1891
- 15) Wilde, Oscar: The complete works of ..., London/Glasgow, Collins 1969 (1948), p. 717-724
- 16) Vordtriede, Werner: Novalis, a.a.O., S. 51 ff.
- 17) Montesquiou, Robert de: Paons, a.a.O., p. 48

D I 2 Die Blume als Attribut der Frau

- 18) Bénédite, Léonce: Le Bijou à l'Exposition Universelle, in: AD VIII/1900, p.69
- 19) Vgl. auch Klein, Elisabeth: Jugendstil in deutscher Lyrik, Köln 1957 (Phil.Diss.), S. 186

D I 2a Lilie

- 20) Rostand, Edmond: La Princesse lointaine, Pièce en 4 actes (en vers), Paris 1911, p. 31 (Uraufführung am 5.4.1895)
- 21) ebd., p. 32
- 22) ebd., p. 31
- 23) Vgl. hierzu: Bott, Gerhard: Kunsthandwerk um 1900, 2. erw. Auflage. Ergänzungen und Bearbeitung der Neuerwerbungen durch Carl Benno Heller, Darmstadt 1973, Nr. 155
- 24) La Plume. Numéro consacré à Alphonse Mucha. Paris 1897, p. 10 Abb. des Panneaus in AD VII/1900, p. 133
- 25) Aus einem Eintrag Edmond de Goncourts vom 10.10.1893, der in der unter Anm. 23) zitierten Quelle abgedruckt ist, geht hervor, daß die Bernhardt trotz vorgeschrittenen Alters ihr jugendliches Aussehen bewahrt hatte
- 26) Abb. in Kat. Ausst. Bijou 1900, Brüssel 1965, Nr. 63, Pl. 6
- 27) Wie dem Opal wird auch der Perle eine schicksalbestimmende Bedeutung zugeschrieben. Im Orient gilt sie als Verkörperung aphrodisischer Eigenschaften und Symbol der Fruchtbarkeit. In der Antike war sie häufig Attribut von Mondgöttinnen und Sinnbild von Liebe und Ehe. Vgl. hierzu Chevalier/Gheerbrant, Art. "Perle" und Roscher I/1, Sp. 390
- 28) Sardou, Victorien: Théodora, in: Théâtre complet II, Paris, Albin Michel, 1934, p. 409-631 (Uraufführung am 26.12. 1885 in Paris). Sardou schrieb das Stück für S. Bernhardt.
- 29) ebd., p. 590
- 30) Lorrain, Jean: "Sarah" (3.11.1887), in: Du temps que les bêtes parlaient. Portraits littéraires et mondains. Paris, Editions du Courrier français, o.J., p. 125. Lorrain fügt das Gedicht einer Schilderung der Schauspielerin in der Rolle der Theodora hinzu.
- 31) Schwabe, Carlos: The Virgin of Hell, Aquarell, 1910. Galleria del Levante, Mailand. Abb. in Kat. Ausst. Toronto 1968, p. 160, No 179
- 32) Laforge, Jules: Œuvres complètes I. Poésies, Paris, Mercure de France, 1922, p. 127 (Übersetzung d. Verfasserin)
- 33) Lorrain, Jean: L'Ombre ardente. Poésies. Paris, E. Fasquelle, 1897, p. 19

D I 2b Lotos

- 34) Huysmans, Joris-Karel: Rebours, a.a.O., p. 75:
"Des Esseintes cherchait le sens de cet emblème. Avait-il cette signification phallique que lui prêtent les cultes primordiaux de l'Inde; annonçait-il au vieil Hérode, une oblation de virginité, un échange de sang, une plaie impure sollicitée, offert sous la condition expresse d'un meurtre; ou représentait-il l'allégorie de la fécondité, le mythe Hindou de la vie ...
Peut-être aussi qu'en armant son énigmatique déesse du lotus vénéré, le peintre avait songé à la danseuse, à la femme mortelle, au Vase souillé, cause de tous les péchés et de tous les crimes ..."
- 35) Kupka, Franz: Die Seele des Lotus, Aquarell, 1898.
Narodni Galerie, Prag. Abb. in Kat. Ausst. Toronto 1968, No. 290
- 36) ders.: Der Beginn des Lebens, kolorierte Aquatinta.
Abb. ebd. No 289
Vgl. hierzu auch Bonnet, Hans: Reallexikon der ägyptischen Religionsgeschichte, Berlin 1952,
Art. "Nefertem"
- 37) Vgl. hierzu auch Kap. A II, S. 21
- 38) Creuzer, Friedrich: Symbolik und Mythologie der alten Völker, 1. Teil, Leipzig/Darmstadt 1819, S. 509
- 39) Lehner, Ernst und Johanna: Folklore and Symbolism of Flowers, Plants and Trees, New York 1960, p. 34 ff.
- 40) Abb. in RBJO 1901, p. 275 (No 20)
- 41) Posener, Georges: Dictionnaire de la civilisation égyptienne, Paris, Hazan, 1959, p. 154 f.
- 42) Rilke, Rainer Maria: Sämtliche Werke hg. vom Rilke-Archiv, Wiesbaden 1955 ff., Bd.III, S. 623

D I 2c Iris

- 43) Lehner, Ernst und Johanna: Folklore, a.a.O., p.64;
Murr, Joseph: Die Pflanzenwelt in der griechischen Mythologie, Innsbruck 1890, S. 245 f.
- 44) Behling, Lottlisa: Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei, Weimar 1957, Abb. XXXVII und S.44:
"Die Schwertlilie (Iris florentina L.) gehört zur Flora des mystischen Lammes".
- 45) Lorrain, Jean: Ombre, a.a.O., p. 74-77
- 46) Vgl. Kat. Ausst. Weltkulturen, München 1972, S. 218 ff.
- 47) Rossetti, Dante Gabriel: Regina Cordium, 1866. Glasgow Art Gallery and Museum: Abb. in Surtees, Virginia: Paintings Rossetti, a.a.O., Nr. 280 (Cat.Nr. 190)

- 48) Mucha, Jiří: Mucha, a.a.O., Abb. 101, S. 104
- 49) Abb. in HV III, p. 607
- 50) Louÿs, Pierre: Emaux sur or et sur argent, in: Astarté. 25 poèmes, Paris 1891
- 51) Kat. Ausst. Bijou 1900, Brüssel 1965, No 109, Pl.30
- 52) Nerval, Gérard de: Horus (Les Chimères), in: Oeuvres I, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1956, p.34
- 53) Krüger, M.: Gérard de Nerval. Darstellung und Deutung des Todes, Stuttgart usw. 1966, S. 77-82
- 54) Pauly-Wissowa VIII/1, 2. Reihe, Sp. 881, Art. "Venus"
- 55) Pauly-Wissowa IX/2, Sp. 2114 ff.
"Nackt wird der Frauenkörper gezeigt, wo die Göttin als Aphrodite-Venus gemeint ist". Ebd., Sp. 2123, Art. "Isis"
- 56) Krüger, M. : Nerval, a.a.O., S. 82: "Die Göttin blieb fortan dem Seherblick entzogen./ In eine Muschel war sie still entflohn./ Die Himmel aber glänzten unterm Farbenbogen."
- 57) Abb. in Kat. Ausst. Darmstadt 1962, No 26
- 58) Vgl. hierzu S. 48 f.
- 59) Wagner, Richard: Parsifal, a.a.O., S. 47 f.

D I 2d Mohn

- 60) Mucha, Jiří: Alphonse Mucha. Posters and Photographs, London 1971, fig. 37
- 61) Warburg, Otto: Die Pflanzenwelt II, Leipzig/Wien 1916, S.60
- 62) Abb. 211 in: Bott, Gerhard: Kunsthandwerk um 1900, a.a.O.
- 63) Murr, Joseph: Pflanzenwelt, a.a.O., S. 185
- 64) Surtees, Virginia: Paintings, a.a.O.: Text zu Cat.No 168, fig. 238
- 65) Zur Bild-und Bedeutungstradition vgl.: Anton, Herbert: Der Raub der Proserpina. Literarische Traditionen eines erotischen Sinnbildes und mythischen Symbols. Heidelberg 1967 und Pauly-Wissowa XIX/1 Art. "Persephone", Sp. 944 ff. Die Sage sei kurz umrissen: P., Tochter der Demeter (Ceres) wird von Aidoneus (Hades, Pluto) geraubt, während sie mit den Töchtern des Okeanos auf einer Wiese Blumen pflückt und in die Unterwelt entführt. Demeter ist so lange auf der Suche nach der verschollenen Tochter, bis Zeus sie wieder mit P. zusammenführt. Bevor diese den Hades wieder verläßt, ist sie auf Befehl Plutos gehalten, einen Granatkern zu essen; damit verpflichtet er sie zur Rückkehr. P. muß jeweils ein Drittel des Jahres in der Unterwelt verbringen. - Aus Schmerz über den Verlust der Tochter soll sich Demeter mit Mohn betäuben haben (vgl. Boetticher, Carl: Der Baumkultus der Hellenen, Berlin 1856, S. 265). Der Mohn ist zudem das für die Göttin des Ackerbaus und Erdmutter charakteristische Attribut. Die enge Mutter-Tochter-Bindung äußert sich auch im Kultus des Altertums. Beide Göttinnen wurden häufig als Einheit verehrt.

- 66) Louÿs, Pierre: Prière à Perséphoné, in: Les Chansons de Bilitis, Paris, Plon, 1934, p. 52 (1894)
- 67) Surtees, Virginia: Paintings, a.a.O., Cat.Nr. 233, Abb. 331 und Rossetti, Dante Gabriel: For a picture, in: Poems, London, Oswald Doughty, 1957, p. 261
- 68) Mourey, Gabriel: Poèmes et ballades de Algernon Charles Swinburne. Notes sur Swinburne par Guy de Maupassant, Paris 1891
- 69) Richter, Ludwig: Swinburnes Verhältnis zu Frankreich und Italien, in: Münchner Beiträge zur romanischen und englischen Philologie 51, Leipzig 1911
- 70) Mourey, Gabriel: René Lalique, Rénovateur de l'Art décoratif, Paris, s.d.
- 71) Swinburne, Algernon Charles: The poems of ..., I: Poems and Ballads, London, Chatto & Windus, 1905, p. 67-73
- 72) ebd., p. 170
- 73) ebd., p. 214
- 74) Vgl. Lorenz, M.: Die okkulte Bedeutung der Edelsteine, Leipzig 1915, S. 117 f. und Frieling, Heinrich: Mensch und Farbe, München 1972, S. 101
- 75) Vgl. hierzu Kap. D I 2a, Anm. 27, S. 55
- 76) Museu Calouste Gulbenkian, Lissabon, Inv.Nr. 1133; Abb. in: Kat. Ausst. Bijou 1900, Pl. VI, Nr. 22
Das Berliner Exemplar ist abgebildet in: Kat. Ausst. Berlin 1966, Nr. 3, Abb. II/11
- 77) MAD Inv.Nr. A 28 867, Abb. in Kat. Ausst. Bijou 1900, Brüssel 1965, Pl. 7, No 58

D I 3 Metamorphosen

D I 3a Das Frauenantlitz in der Orchideenblüte

- 78) Huysmans, Joris-Karel: Rebours, a.a.O., p. 124
- 79) ebd., p. 130
- 80) Gautier, Théophile: Une nuit de Cléopâtre, in: Le Roman de la Momie. Précédé de trois contes antiques, Paris, Garnier, 1955, p. 30
- 81) Crane, Walter: Flora's Feast. A Masque of Flowers. Penned and pictured by Walter Crane. London usw., Cassell & Company, 1889, p. 38
- 82) Lorrain, Jean: Narkiss (A mon ami Lalique), in: Princesses d'Ivoire et d'Ivresse, Paris 1902
- 83) ebd., p. 60: "Elles savent toutes les histoires des sources et des étangs, toutes les églogues des dessous de bois et toutes les idylles des prairies, mais elles connaissent aussi toutes les énigmes ... des très anciennes religions, ... Elles sont violentes, triomphantes et cruelles; elles renaissent d'elles-mêmes et se nourrissent de sang; par cela même, elles sont divines. Elles sont luxurieuses aussi; toutes ont la forme d'un sexe, toutes, depuis les pivoines aux corolles béantes comme des bouches, jusqu'aux arums dont le long pistil d'or, rigide et dardé dans l'enroulement du calice, a l'obscénité phallique adorée des peuples d'orient."
- 84) ebd., p. 80
- 85) ebd., p. 81

- 86) Dies belegt Philippe Jullian in: *Esthètes*, a.a.O., p.106
Schon Nerval beschäftigte sich mit dem Okkultismus,
wie das bereits im Zusammenhang mit dem Iris-Attribut
zitierte Gedicht "Horus" erwies. Vgl. hierzu S.64 ff.
- 87) Abb. in Kat.Ausst. Bijou 1900, Brüssel 1965, Pl.XI, No.82
- 88) Vgl. Hopp, Werner: *Blütenzauber der Orchideen*, Berlin
1957, S. 152
- 89) Roscher I/1, Sp. 1005
- 90) Abb. in Kat. Ausst. Bijou 1900, Brüssel 1965, Pl. XXI, No 95
und No 69 in: *Catalogue des exemplaires uniques*
Art Nouveau tenu par Philippe Wolfers de 1894 à 1905
réparties par genre d'objets, (Manuskript im Besitz
des Sohnes, Herrn Marcel Wolfers, Vieux-Sart, hinfort
unter der Abkürzung "Cat.ex.")
- 91) frz.: Pierre d'Iris
- 92) Hopp, Werner: *Blütenzauber*, a.a.O., S. 156

D I 3b Vegetabile Mischwesen

- 93) Rilke, Rainer Maria : *Werke III*, a.a.O., S. 254
- 94) Abb. in Kat. Ausst. Brüssel 1965, Bijou 1900, Pl. XXIII,
No 118
- 95) Giraud, Y.F. : *La fable de Daphné*, Genève 1968.
Stechow, Wolfgang: *Apollo und Daphne*, Darmstadt 1965
(=Studien der Bibliothek Warburg 23, 1932)
- 96) RBJO 1901, p. 263 (No 20). Verbleib des Stückes unbekannt.
- 97) Vgl. Sachs-Villatte, revidierte Ausgabe, Berlin, o.J.
- 98) Sternberger, Dolf: *Über den Jugendstil und andere*
Essays, Hamburg 1956, S. 268 f.
- 99) Im Rahmen dieser Studie können wegen der Fülle der Dar-
stellungen nur die wichtigsten Blumensymbole exem-
plarisch behandelt werden. Außer den genannten sind
selbstverständlich auch andere Blumen im Zusammenhang
mit der weiblichen Gestalt dargestellt worden, doch
handelt es sich dann um Einzelercheinungen, die von
der Typologie abweichen. Die Rose ist im Schmuck nur
selten Attribut, wie sich aus dem erhaltenen Bestand
ergibt. Dennoch war sie als Sinnbild im Fin-de-Siècle
durchaus gebräuchlich : vgl. dazu Polak, Bettina:
Het Fin-de-siècle in de nederlandse schilderkunst,
's Gravenhage 1955, p. 58 f.
- 100) Vgl. S.28 f.

D II T i e r s y m b o l i k

D II 1 Voraussetzungen

- 1) Joseph Gauthier erläutert dies in "L'Art décoratif":
"Enfin, notre bijouterie moderne a utilisé les insectes et en a tiré parti de la plus heureuse façon! Gleichzeitig weist der Autor auf den entscheidenden Beitrag der japanischen Kunst in diesem Zusammenhang hin: "De tous les peuples, il semble que ce soit les Japonais qui aient le plus heureusement utilisé la faune, de nombreux objets, bibelots de toute sorte: vases, étuis sont décorés de vols de libellules gracieuses, de curieuses mantes agenouillées ou d'énormes cigales aux yeux étonnés (...)." L'AD XXVIII/1912, p.102
- 2) Henderson, J.L.: Der moderne Mensch und die Mythen, in: Jung, Carl Gustav hg.: Der Mensch und seine Symbole, Olten/Freiburg/Brsg. 1968, S. 154
- 3) Freud, Sigmund: Totem und Tabu, in: Gesammelte Werke IX, Stuttgart 1961, 3. Aufl., S. 144 f. Das Werk erschien erstmalig im Jahre 1912.
- 4) Vgl. hierzu S. 30. - In einem Aufsatz über Juwelierschmuck der Renaissance führt H. Granville Fell aus: "Mythological figures, masks, chimeras, pelicans and other birds being represented, or a baroque pearl of odd shape might dictate the form of a man's torso, a sea-monster, a vessel or a shell ..." In: Jewels of the Renaissance. The Connoisseur, vol. XCVI, 1935, p.4
- 5) Praz, Mario: Liebe, Tod, a.a.O., S. 183
- 6) RDK III, Sp. 435, 437
- 7) Moreau, Gustave: "Les chimères". Musée Gustave Moreau, Paris. Abb. No 40 in: Holten, Ragnar von: Gustave Moreau, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1960
- 8) Abb. in HV III, p. 700, Verbleib unbekannt.
Eine ähnliche Brosche mit den Maßen 4,0 / 3,5 cm befindet sich in der Sammlung Dr. Reinhard Hörstel, Bremen. Der Hintergrund dieses Stückes besteht aus hellgrünem Email, während der Rand mit einem Fries aus kleinen Brillanten besetzt ist. Die Figur ist aus gegossenem Gold.
- 9) Mallarmé, Stéphane: Angoisse (Sonnet irrégulier), in: Oeuvres, a.a.O., p. 35. Die Übersetzung ist der folgenden Publikation entnommen: Mallarmé, Stéphane: Sämtliche Gedichte, a.a.O., S. 33
- 10) Samain, Albert: "Luxure" (Au Jardin de l'Infante), in: Oeuvres de Albert Samain I, Paris, Mercure de France, 1924, p. 181: "Luxure, fruit de mort à l'arbre de la vie .../ Chimère d'or assise au désert de l'Ennui/ Fille infâme du vieux Désir et de la Nuit" (1893)
- 11) Floeck, Oswald: Die Elementargeister bei Fouqué und anderen Dichtern der romantischen und nachromantischen

- Zeit, in: Jahres-Bericht des k.k. Staats-Gymnasiums in Bielitz für das Schuljahr 1908/1909, Bielitz 1909, S. 98
- 12) Ebd., S. 48 ff.
- 13) Brunner-Traut, Emma: Der Skarabäus, in: Antaios VI/1965, S. 571 f.
- 14) Montesquiou, Robert de: Paons, a.a.O., p. 209
- 15) Vgl. hierzu RBJO 1904 (No 46), p. 350 f. : "Dans les broches, montres, pendants ... le scarabée est devenu aussi commun que le serpent ... On le fait de plus en plus gros: il n'est plus limité, comme au temps des Pharaons, aux cachets et bagues; il s'utilise en chafnettes de manchettes, en pendants, en broches, en boutons de bourse; on le voit sur les manches d'ombrelles: ... Quant aux serpents, leurs yeux doivent être en pierres assorties au reste du costume ..."
- 16) Abb. in RBJO 1902 (No 32), p. 276. Die Farbe des Emails ist nicht angegeben.

D II 2 Die Schlange als Attribut der Frau

- 17) Pauly-Wissowa, 2. Reihe, II/1, Sp. 509 f.
- 18) Strauss, Sigrid: Zur Symbolik der Schlange, in: Psyche. Jahrbuch für Tiefenpsychologie und Menschenkunde in Forschung und Praxis I, Heidelberg 1948, S. 340.
- 19) Pauly-Wissowa, 2. Reihe, II/1, Sp. 518
- 20) "Bisexualität ist Trumpf in der Neurose und im Traum ... Die Schlange ist ein exquisit männliches Sexualsymbol und steht für den Phallus. Sie kann aber auch weiblich gebraucht werden, wie alle glatten, feuchten und schlüpfri-gen Tiere und für die Vulva stehen." Stekel, Wilhelm: Die Sprache des Traums, München 1922, S. 60
- 21) Pauly-Wissowa, 2. Reihe, II/1, Sp. 519
- 22) Damon, S. Foster: A Blake Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake, Providence, 1965, p. 365 f.
- 23) Victoria & Albert Museum, London. Abb. in: Keynes, Geoffrey hg.: Blake's Pencil Drawings, 2nd series, o.O. 1956, fig. 12. Die Zeichnung ist ein früher Entwurf für die Illustrationen zu Miltons Dichtung "Paradise Lost".
- 24) Stuck, Franz von : "Sinnlichkeit", Radierung; Abb. in Kat. Ausst. Köln 1972, Kat. Nr. 111; "Sünde" (1893), Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Kat. Ausst. Toronto 1968, Abb. 264
- 25) Delville, Jean: "L'Idole de la perversité" (1891). Zeichnung, Privatsammlung Mailand. Abb. Nr. 15 in Kat. Ausst. Paris 1972
- 26) Wolfers, Philippe: Cat. ex. Nos 67, 85
- 27) Abb. in: Bott, Gerhard: Kunsthandwerk um 1900, a.a.O., Nr. 171
- 28) Daß Hautstruktur und Windungen der Schlange die Juweliere bereits um die Mitte des 19. Jh. zu Schmuckmotiven inspierten, zeigt eine Abbildung aus Henri Vever's dreibändigem Werk über den französischen Schmuck. - ein Collier aus beweglichen Gliedern. Der Kopf des Reptils ist mit Brillanten besetzt, der emaillierte Leib ist zugleich Halsreif und Ornament; zusätzlicher Dekor fehlt, so daß ausschließlich die organische Schlangenform zur Geltung kommt. HV II, p. 49: "Collier serpent souple en -

tièrement émaillé avec émeraudes et brillants (1855)".
Verbleib unbekannt.

- 29) Hoffeld, Jeffrey M. : Adam's two wives, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin N.S. 26, 1967-68, p.434
- 30) Vgl. Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 6, Freiburg 1961, Sp.1054
- 31) Rossetti, Dante Gabriel: "Lilith" (For a picture), in: Poems and Translations 1850-1870, London usw., Oxford University Press, 1913, p.146
- 32) Gourmont, Remy de: "Lilith", in: Oeuvres de Remy de Gourmont VI, Paris, Mercure de France 1932, p. 47
- 33) Strauß, Sigrid: Symbolik, a.a.O., S. 344
- 34) Pauly-Wissowa, 2. Reihe II/1, a.a.O., Sp. 528
- 35) Pauly-Wissowa IX/2, Sp. 2124 (Art."Isis). Die Vorstellung, die Schlange winde sich um den Arm der Isis, schlägt sich in Lorrains bereits behandeltem Märchen "Narkiss" nieder. Vgl. S. 74 dieser Studie.
- 36) Grzimeks Tierleben VI, Zürich 1971, S. 432
- 37) Rheims, Maurice: L'Objet 1900, Paris 1964, fig. 5, p.11
- 38) Mucha, Jifi : Alphonse Mucha, Posters and Photographs, p. 68, fig. 57

Über die näheren Umstände der Entstehung von Muchas Entwurf ist sich der Sohn Jifi nicht im klaren.
Vgl. dazu dessen Monographie: Alfons Mucha, a.a.O., S. 177 und Abb. Nr. 59

- 39) Schmidt, Philipp: Edelsteine, a.a.O., S. 134
- 40) Sardou, Victorien: "Cléopâtre", in: Théâtre complet, Paris, Albin Michel, 1935, p. 236 (Acte 2, Scène 1ère)
- 41) Gautier, Théophile: Le Roman de la Momie. Précédé de trois contes antiques, Paris, Garnier, 1955
- 42) Praz, Mario: Liebe, Tod, a.a.O., S.182
- 43) Kahn, Gustave: "Cléopâtre", in: Revue Blanche IV, 1893, p.444

Samain, Albert: Oeuvres, a.a.O., I, p. 110 f. :

"Cléopâtre ...

...

Déchire sa tunique en un grand geste impur,
Et dresse éperdument sur la haute terrasse
Son corps vierge, gonflé d'amour comme un
fruit mûr. Toute nue, elle vibre ! et, debout
sous l'azur,
Se tord, couleuvre ardente, au vent tiède et
vorace.

Régnier, Henri de : "Le Diadème", in: Oeuvres VI, Paris, Mercure de France, 1929, p. 199

- 44) Gautier, Théophile: Roman Momie, a.a.O., p. 8 :

"La reine Cléopâtre avait pour coiffure une espèce de casque d'or très léger formé par le corps et les ailes, rabattues en éventail de chaque côté de la tête, couvraient les tempes, s'allongeaient presque sur le cou, ...; la queue de l'oiseau occupait la place où sont posés les chignons de nos femmes ..."

- Vgl. auch Sardou, Victorien: Cléopâtre, a.a.O., p. 208
- 45) HV III, p. 617; Verbleib unbekannt
- 46) Taranow, Gerda: Sarah Bernhardt. The Art within the legend, Princeton N.J., 1972, p. 107
- 47) Flaubert, Gustave: "Salammbô", in: Œuvres complètes, Paris, Conard, 1936, p. 233:
- "Son grand serpent était pour les Carthaginois un fétiche à la fois national et particulier. On le croyait fils du limon de la terre, puisqu'il émerge de ses profondeurs, et n'a pas besoin de pieds pour la parcourir; sa démarche rappelait les ondulations des fleuves, sa température les antiques ténèbres visqueuses pleines de fécondités, et l'orbe qu'il décrit en se mordant la queue l'ensemble des planètes, l'intelligence d'Eschmoûn!"
- Die Übersetzung "Urschlamm" wurde der deutschen Fassung Georg Goyerts entnommen: Goldmanns gelbe Taschenbücher Nr. 586, S. 136
- 48) Ebd., p. 246
- 49) Hoffmann, Klaus: Beispiele der neuen Ornamentik, in: Das Kunstwerk 4 / XIX, Oktober 1965, S. 4
- 50) Wolfers, Philippe: Cat.Ex.No. 68; Verbleib unbekannt
- 51) STU, Special Winter Number 1902, Plate 4 (Belgian). Auch Marcel Wolfers ist die Benennung des hier abgebildeten Stückes nicht bekannt.
- 52) Vgl. hierzu S. 87, Anm. 23
- 53) Abb. in Bott, Gerhard: Kunsthandwerk um 1900, a.a.O., Nr. 140
- 54) Bei Flaubert (Salammbô, a.a.O., p. 14) heißt es: "... sa chevelure, poudrée d'un sable violet, et réunie en forme de tour selon la mode des vierges chananéennes, la faisait paraître plus grande. Des tresses de perles attachées à ses tempes descendaient jusqu'aux coins de sa bouche ..."
- In der Beschreibung der Moreau'schen Salome in "A rebours" erwähnt Huysmans ein Diadem in der Form eines phönizischen Kopfschmucks, wie ihn Salammbô trage ("un incertain diadème en forme de tour phénicienne tel qu'en porte la Salammbô"). Huysmans, Joris-Karel, Rebours, a.a.O., p. 75
- 55) Flaubert, Gustave: Salammbô, a.a.O., p. 95
- 56) "Die Melosina ist ein zauberisches Wesen, welches eines- teils, wie schon der Name andeutet, der Folklore, andern- teils aber zur alchemistischen Geheimlehre des Paracelsus gehört ... Nach seiner Auffassung wohnen die Melusinen im Blute, und insofern das Blut der uralte Seelensitz ist, so steht zu vermuten, daß sie eine Art anima vegetativa ist ..." Jung; C.G.: Paracelsus als Arzt, in: Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft, in: Gesammelte Werke, Bd. 15, Olten/Freiburg/Brsg. 1971, S. 27
- 57) Musset, Alfred de: "La confession d'un enfant du siècle", in: Œuvres complètes, Paris, du Seuil, 1963, p. 583

- 58) Lorrain, Jean: "Mélusine enchantée", in: Princesses, a.a.O.
Außerdem schrieb Lorrain für Gustave Moreau ein Gedicht
"Mélusine", das in dem Sammelband "La Forêt bleue",
Paris 1882, p. 18 erschien
- 59) Dampf, Jean: "Le Baiser au chevalier", Collection Comte
de Ganay. Abb. in: Rheims, Maurice: La sculpture au
XIXe siècle, Paris 1972, p. 362/10
- 60) D'Annunzio, Gabriele: "Melusina", in: Poesie complete I,
Bologna, Zanichelli, 1953, p. 269
- 61) Baudelaire, Charles: "Le serpent qui danse", in: Les
Fleurs du Mal, Paris, Louis Conard, 1932, p. 47
- 62) Die Übertragung wurde der deutschen Fassung von Carlo
Schmid entnommen (S. 27)
- 63) Wolfers, Philippe: Cat. Ex. No 49.
- 64) Pauly-Wissowa XIV/1, Art. "Mainades", Sp. 562 und Kerenyi,
Karl: Die Mythologie der Griechen, Bd. 1, München 1968,
S. 211 (2. Aufl.)
- 65) Zur Bedeutung des Schwans vgl. Kap. D II 3, S. 103 ff.
- 66) Maeterlinck, Maurice: Serres chaudes, Paris, Edouard
Pelletan, 1927, p. 22 f.
- 67) HV III, Abb. p. 728, Text p. 736. Vever vergleicht das
Motiv allerdings mit einem Gorgonenhaupt; dafür gibt
es jedoch, da der weibliche Kopf fehlt, unserer Meinung
nach keinen Anhaltspunkt.
- 68) Roscher I/2, Sp. 2769, Art. "Hydra"
- 69) Moreau, Gustave: "Hercule et l'Hydre de Lerne", Aquarell,
ehemals Slg. Louis Mante, Musée Moreau, Paris. Abb. 29
in: Holten, Ragnar von: Gustave Moreau, Paris, Jean-
Jacques Pauvert, 1960. Das gleichnamige Ölbild (1876)
befindet sich in der Slg. Richard L. Feigens, Chicago.
- 70) Vgl. Kat. Ausst. Bijou 1900, Brüssel 1965, No 27
- 71) Praz, Mario: Liebe, Tod, a.a.O., S. 45
- 72) ebd. S. 157
- 73) Baudelaire, Charles: "Le Masque", in: Fleurs, a.a.O. p. 36f.
- 74) Die Entwicklung des Gorgo-Ideals aus einer teriomorphen
Grundform hatte sich in mehreren Stufen vollzogen: vom
"arachaischen" über den "mittleren" (450-400 v.C.) ge-
langte man zum "schönen" Typus der Klassik und zum
"pathetischen" des Hellenismus (Pauly-Wissowa VII/7,
Art. "Gorgo", Sp. 1652 ff.). In den frühesten Darstel-
lungen der Bildenden Kunst erscheint Medusa als eilende
Gestalt mit en face gezeigtem Gesicht, einem erhobenen
und einem herunterhängenden Arm. Sie ist geflügelt und
Schlangen umgürtet sie oder werden in den Händen gehalten
(ebd., Sp. 1630 ff.).

Über die Typenwandlung berichtet ausführlich Levezow
in: "Über die Entwicklung des Gorgonenideals in der
Poesie und Bildenden Kunst der Alten", Abhandlungen der
Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin aus
dem Jahre 1832, I, Berlin 1834, S. 137-234. Er stellt
die graduelle Abnahme der abschreckenden Züge fest;
aus dem fratzenhaften Ungeheuer wurde eine tragische
Gestalt. Die Ganzfigur wurde durch den Kopf ersetzt.
Aus klassischer Zeit stammt die Verbindung des Haares
mit Schlangen sowie die Reduzierung der Flügel auf ein
kleineres Format und deren Anbringung am Kopf. Die unter

- dem Kinn verknüpften Schlangen sind ein vorklassisches Motiv.
- 75) Verbleib unbekannt. Abb. 72 in: Hofstätter, Hans H.:
Symbolismus, a.a.O.
 - 76) Rossetti, Dante Gabriel: Poems and translations 1850-1870, London usw., Oxford University Press, 1913, p. 101
 - 77) Khnopff, Fernand: "Das Blut der Medusa", Kohlezeichnung, Bibliothèque Royale, Cabinet des Estampes, Brüssel, Abb. 227, p. 220 in Kat. Ausst. Toronto 1969. Vgl. auch Hofstätter, H.H.: Symbolismus, a.a.O., Abb. 71: Fernand Khnopff: "Das Blut der Medusa", Gouache und Pastell, 1890. Privatsammlung
 - 78) Khnopff, Fernand: "Medusenhaupt", Bronze. Coll. Anne-Marie Gillion-Crowet, Brüssel. Abb. 42 (Tête de Méduse) in Kat. Ausst. Paris 1972)
 - 79) Kat. Ausst. "Philippe Wolfers, 1858-1929". Galerie l'Ecuyer, Brüssel 1972, Abb. 73.
 - 80) Pistrucci, Benedetto: Brosche mit dem Motiv der Meduse. Jaspis-Cameo in Goldemail-Tondo. England, um 1830. Privatsammlung New York (eh. Slg. Martin Desmoni). Abb. in Kat. Ausst. New York 1955 (19th century jewelry)
 - 81) Abb. Nr. 21 in Kat. Ausst. "Werke um 1900", Berlin 1966
 - 82) Wolfers, Philippe: Cat. Ex. No 21.
 - 83) Lorenz, M.: Okkulte Bedeutung, a.a.O. S. 55. Der Zusammenhang zwischen Opal und Auge entspricht auch einer Vorstellung des 18. Jh.: Die Annahme, der lat. Terminus "opal(1)us" leite sich letztlich vom griech. Begriff für "Auge" ab, findet sich bei Zedler, J.H.: Universallexikon, Bd. 25, 1740, Sp. 1493
- D II 3 Schwäne
- 84) Zitiert nach Schwartz, William Leonard: Imaginative Interpretation, a.a.O., p. 97: "Près des étangs pareils à de grands miroirs d'or/ Les cigognes du lac qui prennent leur essor/ Troublent les oraisons du saint anachorète..."
 - 85) Degouve de Nuncques, William: "Le Cygne noir", 1896, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterloo; Abb. 5 in Kat. Ausst. Paris 1972
 - 86) Montesquiou, Robert de: Roseaux, a.a.O., p. 170: "... deux oiseaux de Leda aux cols entrelacés, l'un noir et l'autre blanc, le jour et la nuit".
 - 87) Pauly-Wissowa, 2. Reihe II/1, Art. "Schwan", Sp. 782 ff.
 - 88) Wolfers, Philippe: Cat. Ex. Nos 12, 63. No 12: Leda, or, ivoire, émaux, perles, brillants (erscheint unter der Kategorie "Pendants"; No 63: Leda, émaux sur or (erscheint unter der Kategorie "Boucles de ceinture"). RADS XX/1900, p. 156, fig. 3: Leda. Collier, figurine en ivoire, émaux, saphir, rubis, perles fines
 - 89) Louÿs, Pierre: Leda, Paris, Collection Lotus alba, 1898, p. 10 f. Übersetzung der Verfasserin
 - 90) Ebd., p. 44: "Tu es la Nuit. Et tu as aimé le symbole de tout ce qui est lumière et gloire, et tu t'es unie à elle ... Du symbole est né le symbole et du symbole naîtra la Beauté. Elle est dans l'œuf bleu qui est sorti de toi. Depuis le commencement du monde on sait qu'elle s'appellera Hélène ..."
 - 91) Ebd. p. 48: "Il ne faut jamais expliquer les symboles... Celui qui a figuré le symbole y a caché une vérité, mais

il ne faut pas qu'il la manifeste, ou alors pourquoi la symboliser ?"

- 92) Lorrain, Jean: Ombre, a.a.O., p.154: "Le cygne est divin, son bec rose/Cache un baiser de Jupiter.... Sur l'eau transparente et moirée,/Qu'il fend de son corps radieux,/Léda, de terreur enivrée,/Se livre, obéissante aux dieux."
- 93) Vordtriede, Werner: Novalis, a.a.O., S. 111
- 94) Mallarmé, Stéphane: Oeuvres, a.a.O., p. 67 f. (Plusieurs Sonnets, II)
- 95) Mallarmé, Stéphane: Sämtliche Gedichte, a.a.O., S.121
- 96) Rilke, Rainer Maria: Sämtliche Werke Bd. 1, hg. vom Rilke-Archiv, 1955, S. 510. Das Gedicht entstand 1905 in Meudon.
- 97) Lorrain, Jean: "Lunaire" in: Forêt bleue, a.a.O., p.163
- 98) Maeterlinck, Maurice: Serres, a.a.O., p. 74
- 99) Abb. in RBJO 1903, p. 371 (No. 35)
- 100) Wolfers, Philippe: Cat. ex. Nos 43, 34, 3, 61, 35
- 101) ebd. No 65.
- 102) Kat. Ausst. Bijou 1900, Brüssel 1965, No 97, p. 83
- 103) Zur Sage von Apoll und Hyakinthos s. Ovid, Met. X, 162 ff. Zur Sage von Apoll und Kyknos vgl. Roscher II/1, Art. "Kyknos", Sp. 1698 f.
- 104) Kat. Ausst. Bijou 1900, Brüssel 1965, No 102. Abb. in Kat. Ausst. Philippe Wolfers, Brüssel 1972, No 51 Das Stück ist in Wolfers' handgeschriebener Liste nicht aufgeführt. Unter der Nummer 39 (Cat. ex.) ist jedoch ein analoges Motiv für einen Anhänger verzeichnet: "Cygnes et deux serpents"
- 105) Maeterlinck, Maurice: Serres, a.a.O., p. 66 ("Regards")

D II 4 Animalische Mischwesen. Geflügelte und fischschwänzige Chimären

D II 4 a Fée Papillonne. Das Mädchen als Schmetterling

- 106) Der Begriff ist entnommen aus: J.E. Schuler: Fliegende Kleinodien, München 1970 (= Studie über Schmetterlinge)
- 107) Zur Legende von Amor und Psyche vgl. Pauly-Wissowa XXIII/2, Art. "Psyche", Sp. 1434 ff.
- 108) Vgl. Roscher, III/2, Art. "Psyche", Sp. 3237 f.
- 109) Ebd., Sp. 3221
- 110) Ebd., Sp. 3234
- 111) Lamartine, Alphonse de: Oeuvres poétiques complètes, Paris, Pléiade, 1963, p.100 f.
- 112) La Fontaine, Jean de : L'Amour et Psyché, Paris, E.Dentu (Petite Collection Guillaume), 1892

- 113) Verlaine, Paul: "Limbes" (Parallèlement), in: Œuvres poétiques complètes, a.a.O., p. 361 f.; Kommentar auf p. 1063 : "Le symbole contenu dans cette espèce de rêve dialogué intérieurement est assez clair, les deux entités, Imagination et Pensée incarnant le dualisme verlainien, son double élan ..."
- 114) Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel. Abb. in: Bulletin des Musées de Belgique 7, 1966, p. 65
- 115) RBJO 1904, p. 114 (No 52)
- 116) Pauly-Wissowa XVII/2, Art. "Nyx", Sp. 1663 und 1671
- 117) Ebd., Sp. 1666 f.
- 118) Ebd., Sp. 1663 f.
- 119) Lorrain, Jean: Ombre, a.a.O.
- 120) Wolfers, Philippe: Cat.Ex.No 47
- 121) Mallarmé, Stéphane: Œuvres, a.a.O., p. 30 zit. in Kat.Ausst. Bijou 1900, Brüssel 1965, No. 65
- 122) Rilke, Rainer Maria: Sämtliche Werke, a.a.O., Bd.1, S.29 (Larenopfer)
- 123) Samain, Albert: "Hyacinthe" (Le chariot d'or) in: Œuvres II, a.a.O., p. 113-117
- 124) Mockel, Albert: Poèmes minuscules en vers et en prose, Liège, 1886. Die "Fée papillonne" erschien auch in der Zeitschrift "La Wallonie", 1886.
- 125) Ebd., p. 12 : "... il me semblait que de la Forêt tout entière une voix s'élevait ... pour me chuchoter en un accord de mille petit cris confus: 'Oui, nous vivons, oui nous sentons, oui nous pensons ! Et nous sommes vies, cœurs et âmes, car nous sommes matière ...'"
- 126) Ebd., p. 15
- 127) Ebd., p. 15 f.
- 128) Bahlow, Hans: Unsere Vornamen im Wandel der Jahrhunderte, Limburg/Lahn 1965, S. 92
- 129) Es ist nicht auszuschließen, daß Vever auf die Titelgestalt des Balletts "Sylvia ou la Nympe de Diane" anspielte, das von Délibes vertont wurde, Das Libretto verfaßten Barbier und Mérante 1876. Das Ballett beruht auf Tassos Pastorale "Amyntas". Als keusche Dienerin Dianas verschmäht die schöne Waldnympe Sylvia die Liebe des armen Schäfers Amyntas und tötet ihn. Sie wird von dem schwarzen Jäger Orion entführt und in eine Grotte gebracht. Amor erweckt Amyntas wieder zum Leben und weist ihm den Fluchtweg Orions. Durch eine List gelingt es Sylvia mit Hilfe Amors, dem Entführer zu entkommen; der Gott sendet ihr einen Sonnenstrahl, auf dem sie schwebend aus der Grotte emporgleitet. Schließlich wird sie, nachdem auch der Widerstand Dianas gegen die Verbindung gebrochen ist, mit Amyntas vereint. An keiner Stelle des Libretto, das 1881 in deutscher Fassung in München erschien, sind Aussehen und Gewandung Sylvias geschildert, so daß lediglich der Umstand, daß die Waldnympe auf dem Sonnenstrahl emporschwebt, Vever zu seinem Motiv inspiriert haben könnte.
- 130) Lautréamont, Comte de (Isidore Ducass): Œuvres com-

- plètes. Etude, commentaires et notes par Philippe Soupault,
Paris 1927, p. 90
- 131) Moreau, Gustave: "Libellule", Etude pour les "Chimères",
Aquarelle sur papier. Musée Moreau. Abb. in: Paladilhe,
Jean : Gustave Moreau, Paris, Fernand Hazan 1971, No.83
- 132) Abb. in HV III, p. 724
- 133) Chevalier/Gheerbrant, Art. "Libellule"
- 134) Vgl. hierzu Brehms Tierleben II, Leipzig/Wien 1915, S. 63 f.
Grzimeks Tierleben II, Zürich 1969, S. 81 f. und
Bächtold-Stäubli V, Sp. 1229 ff.
- 135) Grimm, Jakob: Deutsche Mythologie 2, 1876, S. 860. Hugo, Victor:
Oeuvres poétiques I, a.a.O., p. 1061
- 136) Daß das Stück schon zur Zeit seiner Entstehung Aufsehen
erregte, belegt Pol Neveux in der Zeitschrift "Art et
Décoration" (VIII/1900, p. 133: "Monstrueuse, fantastique,
la libellule au vol hésitant, enivré, s'aplatit pour
former un devant de corsage. La "demoiselle", la fée des
saules déploie ses ailes transparentes, ses ailes bleu
pâle et vert tendre, qui envelopperont les seins de leur
palpitation continue. La tête de l'insecte a été rem-
placée par un visage féminin, une rigide figure de songe,
taillée dans la chrysoprase, cette pierre qu'affectionnait
le vieux Laborde et que Lalique à son tour aime trop ..."
- 137) Kat. Ausst. Bijou 1900, Brüssel 1965, S. 36 No 23
- 138) Grzimek Tierleben II, a.a.O., S. 88 und Farbtafel S. 84
- 139) Abb. in HV III, p. 615. Verbleib unbekannt
- 140) Viéls-Griffin, Francis: Variante d'un fragment oublié,
in: La Revue Blanche, t. V, 2e semestre, 1893. Slatkine
Reprints, Genève 1968, p. 309-315

D II 4 c Fledermaus und weiblicher Vampir

- 141) Bandmann, Günter: Melancholie und Musik, Ikonographische
Studien, Köln/Opladen 1960, S. 87 f.
- 142) Chevalier/Gheerbrant, Art. "Chauve-Souris"
- 143) Joly, Henry L. : Legend in Japanese Art, Rutland/Yt. ,
Tokyo, Tuttle, 1968, p. 29
- 144) Erwähnt bei W.L. Schwartz: Imaginative Interpretation,
a.a.O., p. 91 mit Bezug auf Montesquiou's "Pas effacés" II,
Chapitre 3 (Mes Demeures): Le Quai d'Orsay
- 145) Montesquiou, Robert de: Chauves-Souris, a.a.O., p. 51 ff.
- 146) Ebd., p. 111, p. 115
- 147) Ebd., p. 115. Übersetzung der Verfasserin
- 148) Wolfers, Philippe : Cat. ex., Nos: 3: Le jour et la nuit:
argent ...
9 : 1897 Chauve-souris; or et turquoise ...
34 : Chauves-souris et pavots, émaux sur or, opales
37 : Chauve-souris et pavots ... ivoire ...
43 : "La nuit", hibou et chauve souris ... ivoire et or
et amethystes
53 : 1899 Chauve- souris, émaux sur or, cornaline, brillante
émeraude, perles fines ...
109 : Chauve-souris ...

Die von Wolfers gemachten Angaben sind häufig unvollständig; daraus ergibt sich ein uneinheitliches Bild der Liste. Die Besitzer der Stücke sowie die Zeitschriften, in denen die Bijouterien abgebildet sind, sind nur sporadisch erwähnt.

- 149) RADS XX/1900, p. 154
- 150) Montesquiou, Robert de : Chauve-Souris, a.a.O., p. 120; Eine vergleichbar realistische Gestaltung des Fledermausleibes zeigt eine Abbildung in HV III, p. 576; es handelt sich hierbei um eine "Broche Chauve-souris" des Juweliers Camille Gueyton.
- 151) Wolfers, Philippe : Cat. ex. No 3. Zyklische Motive wie "Morgen und Abend", "Tag und Nacht", die Jahreszeiten, Lebensalter etc. sind den Künstlern des Jugendstils zwar geläufig, treten aber selten im Schmuck der Zeit auf - Wever bildet beispielsweise vier Broschen mit den Motiven der "vier Künste" Malerei, Musik, Theater und Poesie aus dem Hause G. Desbailles ab (HV III, p. 558). Wesentlich häufiger sind Einzeldarstellungen dieser Begriffe; Beispiele bieten sich in Wolfers' Liste: Diadem "Crépuscule" (No 26), 1898, Kamm "La nuit" (No 49), Anhänger "La nuit", 1899 (No 47), Anhänger "Le matin" (No 81), Anhänger "La nuit" (No 140), Anhänger "Feuilles d'automne" (No 149).
- 152) Frieling, Heinrich : Mensch und Farbe, München 1972, S. 99, 101
- 153) Uzanne, Octave: Nos contemporaines. Notes sur les Parisiennes de ce temps dans leurs divers milieux, états et conditions. Paris 1894, p. 29
- 154) Praz, Mario : Liebe, Tod ..., a.a.O., S. 90, 94 f.
- 155) Sturm, Dieter / Völker, Klaus hg.: Von denen Vampiren oder Menschengauern. Dichtungen und Dokumente, München 1968, S. 507 ff.
- 156) Robbins, Rossell Hope : The Encyclopedia of Witchcraft and Demonology, London 1959, p. 522
- 157) Grzimek, Tierleben, a.a.O., Bd. XI, S. 130 ff.
- 158) Sturm/Völker : Vampire, a.a.O., S. 506
- 159) Hock, Stefan: Die Vampyrsgen und ihre Verwertung in der deutschen Literatur, Berlin 1900.
- 160) Praz, Mario : Liebe / Tod, a.a.O., S. 186
- 161) Gautier, Théophile : La morte amoureuse, in: Contes phantastiques, Paris, José Corti, 1962, p. 82 f. Übersetzung der Verfasserin. Gautiers Novellen - einschließlich "La morte amoureuse" und "Une nuit de Cléopâtre" waren in den achtziger Jahren mehrmals neu aufgelegt worden, bsp. 1879, 1882, 1889. Vgl. Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale, t. LVIII, Paris 1914, p. 332
- 162) Baudelaire, Charles : Les métamorphoses du Vampire, in: Oeuvres, a.a.O., p. 263
- 163) Léonard, Agathon : "La femme chauve-souris", Bronze. Collection Alain Lesieutre, Paris. Abb. in Rheims, Maurice: Sculpture, a.a.O., p. 127 / 12
- 164) Moen, Arve: Edvard Munch, Oslo 1957, S. 44 f. und

- Schiefler, Gustav: Verzeichnis des graphischen Werks Edvard Munchs bis 1906, Berlin 1907, N.4 , 137
- 165) Abb. aus STU 16/1899, p. 134; Wolfers, Philippe: Cat.ex.No 16. Verbleib unbekannt. Abb. auch in RADS XX/1900, p. 160 mit der Bezeichnung "La Vampire"
- 166) Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Inv.Nr. Kg. 63 : C 124. Abb. in Bott, Gerhard: Kunsthandwerk um 1900, a.a.O., Nr. 173

D II 4 d Pfau und Fenne-Paon

- 167) Plinius, Naturalis historia X, 43 f.
- 168) Lothar, Helmut: Der Pfau in der altchristlichen Kunst, Leipzig 1929, S. 46
- 169) Ebd., S. 23 ff.
- 170) Ebd., S. 66 f.
- 171) Wirth, Karl August: Imperator pedes papae deosculatur. Ein Beitrag zur Bildkunde des 16. Jahrhunderts, in: Festschrift Harald Keller, Darmstadt 1963, S. 193 und Stridbeck, Carl Gustav: Bruegelstudien. Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel d.A., sowie dessen Beziehung zum niederländischen Romanismus, Stockholm 1956, S. 75, S.107 ff.
- 172) Wirth, Karl August: Imperator, a.a.O., S. 194. Dort heißt es, Vasari habe der Juno Eigenschaften wie Heiterkeit, Fruchtbarkeit, Reichtum, Freiheit, eheliche Treue, Frömmigkeit, Gerechtigkeit zugeschrieben.
- 173) Montesquiou, Robert de : Roseaux, a.a.O., p. 170. Vgl. hierzu auch S. 41
- 174) Abb. in Kat.Ausst. Nürnberg 1971, Nr. 6
- 175) Abb. in STU 23/1901, p. 21
- 176) Lachenal, Edmond: "Junon", Slg. Wildenberg, Paris. Abb. in Rheims, Maurice: Objet, a.a.O., fig. 22.

Die Brosche des Hauses Boucheron ist genannt in der handgeschriebenen Dokumentation des Juweliers Jules Marest "La Bijouterie et la joaillerie à l'Exposition Universelle de Paris 1900 - Section française et étrangères", t. II, pl.117, 2218, Paris 1906. Marest betreute auch die Bibliothek der Juwelierkammer in Paris (Chambre Syndicale de la Bijouterie, de la Joaillerie et de l'Orfèvrerie de Paris)

- 177) Currence, Olive: "Peacocks", in: Secker, Martin ed.: "The Eighteen-Nineties. A Period Anthology in Prose and Verse chosen by Martin Secker (Introduction John Betjeman), London, Richards Press, 1948, p. 57
- 178) Verlaine, Paul: "Monna Rosa" (D'après un tableau de Rossetti, in: Oeuvres, a.a.O., p. 846

- 179) Jullian, Philippe: Robert de Montesquiou. Un prince de 1900, Paris 1965, fig. 252
- 180) Rilke, Rainer Maria: Sämtliche Werke, a.a.O., Bd.1, S.105 (Erste Gedichte)
- 181) Grzimeks Tierleben, Bd. VIII/2, a.a.O., Abb. S.29
- 182) Wilde, Oscar: Salome. Tragödie in einem Akt. Übertragen von Hedwig Lachmann, Frankfurt/M. 1966, S. 51. Aufgrund der Internationalität des Werkes, das in deutscher Sprache erstmals 1903 in der hervorragenden Übertragung von Lachmann, mit Illustrationen von Markus Behmer, in Leipzig erschien, wird hier der deutsche Text zitiert.
- 183) Degouve de Nuncques, William: "Les paons", Pastell, 1898. Slg. Fromental, Brüssel. Abb. in Kat.Ausst.Paris 1972, No 8
- 184) Slg. Kohl-Weigand, St.Ingbert. Abb. in: Hofstätter, Hans Hellmut: Jugendstil, Druckkunst, Baden-Baden 1968, Abb.188
- 185) Wolfers, Philippe: Cat.ex. No 120.
- 186) Lorrain, Jean: "Lunatique" VIII (A Edmond de Goncourt), in: Ombre, a.a.O., p. 164
- 187) Maeterlinck, Maurice: Serres, a.a.O., p. 40
- 188) Louÿs, Pierre: "La femme aux paons", in: Astarté, a.a.O. Strophen 1,2,4-6.
William Bradley behandelt ein verwandtes Motiv in einem Farbenholzschnitt (Plakat "Bradley his Book", Berlin, Kunstbibliothek): ein Pfau küßt eine in ein leichtes Gewand gekleidete junge Frau von knabenhaftem Wuchs und androgynem Gesichtsschnitt.
Abb. in Kat.Ausst.Köln 1972, No 9
- 189) Vgl. Art. "Cherubim", RDK Bd.III, Sp.428 ff. und Villette, Jeanne: L'ange dans l'art d'occident du XIIe au XVIe siècle. France, Italie, Flandre, Allemagne, Paris 1940 (Pls. XII;VIII,4; XI,1,2; XXX,1;etc.)
- 190) Buschor, Ernst: Die Museen des Jenseits, München 1944, S. 33 f.
- 191) Kupka, Franz: "Le ver vainqueur". Paris, Bibliothèque Nationale. Abb. in Jullian, Philippe: Esthètes, a.a.O. p.108
Die Poe-Übersetzung erscheint in : Mallarmé, Stéphane: Oeuvres, a.a.O., p. 195 f.(Le ver vainqueur).
Die deutsche Übersetzung des Titels entstammt: Poe, Edgar Allan: Die Gedichte und Aufsätze. München 1922, S. 203 hg. von Franz Blei.
- 192) Lenoir, Marcel: "Le monstre". Gouache, Collection Flammant-Charbonnier, Paris. Abb. 105 in Kat.Ausst. London/Liverpool 1972, p.64
- 193) Ebd., p.64 ... "the painter gave an explanation to Emile Boissier": 'The Monsters's principal idea is the subjugation of man to woman'.
- 194) Mucha, Alfons Maria: "Salammbô", Illustration for the Magazine "L'Estampe moderne" Colour lithograph, Paris 1896, Victoria and Albert Museum. Abb. p. 23 in:

- Mucha, Jiri: Posters, a.a.O. Bei Flaubert heißt es:
 "Elle avait une coiffure faite avec des plumes de paon
 étoilées de pierreries; ...". Vgl. Flaubert, Gustave:
 Salammbô, in: Oeuvres, Paris, Conard, 1936, p.406
- 195) Maxence, Edgar: "Profil au paon", entstdn. vor 1896.
 Pastell und Gouache. Slg. Gérard Lévy, Paris; Abb.133
 p. 75 in: Kat.Ausst. London/Liverpool 1972
- 196) Louÿs, Pierre: "La Danse", in: Mercure de France X,
 Paris 1894, p. 306
- 197) Abb. aus STU 25/1902, p.293
- 198) Es handelt sich um den Entwurf einer Gürtelschließe.
 Das ausgeführte Stück zeigt eine Abbildung in RADS
 XX/1900, p. 156, fig. 4 mit der Bezeichnung: "Applique
 de ceinture, or émaillé, turquoise"

D II 4 e Sirenen, Nereiden und andere fisch- schwänzige Gestalten

- 199) Weicker, Georg: Der Seelenvogel in der alten Literatur
 und Kunst, Leipzig 1902, S. 1 ff. und S. 23
- 200) Buschor, Ernst: Die Musen des Jenseits, München 1944,
 S. 5
- 201) Homer: Odyssee 12, 39-54, 166-200
- 202) Ebd. 167, 185 (zwei Sirenen); 39,42,158,198 (unbestimmte
 Zahl)
- 203) Pauly-Wissowa, 2.Reihe III/1, Sp.305, Art."Sirene"
- 204) Henkel, Arthur / Schöne, Albrecht: Emblemata. Handbuch
 der Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts,
 Stuttgart 1967, Sp. 1697
- 205) Forstner, Dorothea: Die Welt der Symbole, Innsbruck
 usw. 1967, S. 359
- 206) Hansmann, Liselotte / Kriss-Rettenbeck, Lenz: Amulett
 und Talisman. Erscheinungsform und Geschichte,
 München 1966, S. 214 ff.
- 207) Vgl. Abb. p. 196 in HV II. Als Material gibt Vever
 lediglich die Barockperle an, aus der der Sirenenleib
 gearbeitet ist. Verbleib des Stückes unbekannt
- 208) Samain, Albert: "Les Sirènes", in: Oeuvres I, a.a.O.,
 p. 135 ff. (Au Jardin de l'Infante)
- 209) Lorrain, Jean: "Les Sirènes", in: Ombre, a.a.O., p.178 f.
 Louÿs, Pierre: "Vers les yeux des sirènes (A Mme Judith
 Gautier)", in: Astarté, a.a.O.
 Régnier, Henri de: "L'homme et la sirène", in: Oeuvres
 III, a.a.O., p. 49 ff.
- 210) Rodin, Auguste: "Les sirènes", Marmor, entstdn. vor 1898.
 Musée des Beaux-Arts, Montreal. Abb. 27 in: Jianou,
 Ionel / Goldscheider, C. : Rodin, Paris, Arted, 1967

- 211) Ein nahezu identisches Enlacement-Motiv findet sich in einem Miederschmuck Laliques; auch hier wurde Elfenbein für die Figuren verwandt. Allerdings ist hier das Hauptmotiv anders gerahmt: es wird flankiert von zwei trapezförmigen Flügeln aus Bergkristall, in das Fischmotive geschnitten sind. Abb. in: Geffroy, Gustave: Des bijoux. A propos de M. René Laliques, in: AD XVIII/1905, p. 179
- 212) Abb. in HV III, p. 682 und RBJO/1901, p.146 (No 9).
Dort erscheint auch die Benennung des Stückes.
Verbleib unbekannt.
- 213) In Schwabes Illustrationen ist das Meer durch eine schlangen- oder fischschwänzige Frauengestalt personifiziert. 1) Spleen et Idéal, 1896, Öl auf Leinwand, Slg. Gérard Lévy, Paris; 2) Spleen et Idéal, 1896 Aquarell-Gouache, Slg. ebd.; 3) Spleen et Idéal, Farbbradierung, 1896, Slg. ebd. Die Abbildungen sind zu finden in: Kat.Ausst. London/Liverpool 1972, p.142, No 312-314
- 214) Baudelaire, Charles: Die Blumen des Bösen, a.a.O., S.17:
"O freier Mann, du liebst für alle Zeit das Meer!/
Es ist ein Spiegel dir, der Seele Uргewalten ..."/
Zu tauchen in dein Bild, ist dir so süßes Wagen,/
Umarmst mit Aug' und Arm es und dein Herz ruht aus...
Und dennoch kämpfet ihr seit undenkbaren Zeiten ..."
- 215) Gautier, Théophile: "Caerulei oculi", in: Emaux et et Camées, Ed. 1903, a.a.O., p. 55 ff. (Strophen 9-14)
- 216) Übersetzung der Verfasserin
- 217) Pauly-Wissowa XVII/1, Art."Nereiden", Sp. 3 ff., Sp.7 :
"Die Vorstellung von der Seenixe, deren Leib in einem Fischschwanz endigt, war der antiken Kunst und Mythe bekannt, wenn auch nicht besonders geläufig". In den meisten Darstellungen erscheinen sie menschengestaltig, auf Delphinen oder anderen Fischen reitend (Sp. 5 f.) Nach Roscher III/1, Art. "Nymphen", Sp.506, gehörten die Nereiden in späterer Zeit zur Gattung der Nymphen.
- 218) Gautier, Théophile: Les néréides", in: Emaux et Camées, Ed. 1903, a.a.O., p. 125 ff.
- 219) Montesquiou, Robert de: Orfèvre et verrier (Gallé et Lalique), in: Roseaux, a.a.O., p. 172
- 220) Abb. in RBJO 1904, p. 342 f. (No 46)
- 221) Böcklin, Arnold: "Spiel der Wellen", Bayerische Staatsgemäldesammlungen; "Spiel der Naiaden", Öffentliche Kunstsammlungen, Basel; "Meeresstille", Kunstmuseum Bern.
- 222) Klimt, Gustav: "Wasserschlangen" (I), um 1904-07, Mischtechnik, Österreichische Galerie, Wien;
"Wasserschlangen" (II), 1904-07, Öl auf Leinwand, Privatbesitz. Abb. in: Hofmann, Werner: Gustav Klimt und die Wiener Jahrhundertwende, Salzburg 1970, Taf.34, 33 und S. 16

- 223) Lorrain, Jean: "Galatée", in: Ombre, a.a.O., p.177
 Zu Louÿs vgl.: Louÿs, Pierre: Une Allégorie. Glaucé,
 in: Astarté, a.a.O.
- 224) Roscher I/2, Sp. 1586 (Art. "Galateia")
- 225) Moreau, Gustave: "Galatée". Entwurf, Slg. Robert Lebel,
 Paris, Abb. 74 in: H o l t e n, Ragnar von: Moreau,
 a.a.O.

D III Wellen und Haar als Ornamentsymbole

D III 1 Identifikation von Frauenhaar und Wasser. Das Bild des in der Flut treibenden Mädchens

- 1) Gautier, Théophile: Roman Momie, a.a.O., p. 32:
"... ses grands cheveux, soulevés par l'eau, s'éten-
daient derrière elle comme un manteau royal; elle
était reine même au bain."
- 2) Ninck, Martin: Die Bedeutung des Wassers in Kult und
Leben der Alten. Eine symbolgeschichtliche Unter-
suchung, in: Philologus, Suppl.Bd. XIV, Heft 2,
Leipzig 1921, S. 31
- 3) ebd., S. 136 f.
- 4) Baudelaire, Charles: "La Chevelure", in: Fleurs,
a.a.O., XXIII, p. 41 f.
- 5) Verlaine, Paul: "Sérénade", in: Oeuvres, a.a.O.,
p. 64 f. (Poèmes saturniens).
- 6) Mallarmé, Stéphane: "Tristesse d'été"/"Sommerlicher
Traum", in: Sämtliche Gedichte, a.a.O., p. 38,
S. 39
- 7) Préault, Augustin: "Ophélie", Musée des Beaux-Arts,
Marseille. Abb. in Rheims, Maurice: La sculpture,
a.a.O., fig. 25; p. 46
- 8) Rimbaud, Arthur: "Ophélie" (I,II,III), in: Oeuvres
complètes, Paris, Bibliothèque de la Pléiade,
p. 51 f. (Übersetzung der Verfasserin)
- 9) Samain, Albert: "Au jardin de l'Infante, in: Oeuvres,
a.a.O., p. 69: "Je rêve ... Des vers blonds/ Où
le sens fluide se délie/ Comme sous l'eau la cheve-
lure d'Ophélie,/ De vers silencieux, et sans rythme
et sans trame,/ Où la rime sans bruit glisse comme
une rame ..." (Übersetzung der Verfasserin). Remy de
Gourmont bezeichnet diese Zeilen als die Quintessenz
der Poetik Samains, in: Livre des Masques. Portraits
symbolistes, Paris 1896, p. 67
- 10) Abb. in STU, Special Winter Number 1902, Plate 16
(French). Es ließ sich nicht feststellen, ob Desbois
lediglich den Entwurf zeichnete. Verbleib des Stückes
unbekannt.
- 11) Abb. in AD VIII, 1900, p. 70. Verbleib unbekannt.
Der Entwurf ist im Besitz des Cooper-Hewitt Museum
of Design, New York: 17,8 x 22,6 cm. Als Materialien
sind Gold und weiße Perlen angegeben.
- 12) "Die Geister sehnen sich nach Beseelung. Eine Seele
aber können sie nur durch den innigsten Verein der
Liebe mit einem Menschen gewinnen. Wird dieser ihnen
untreu, verfallen sie wieder dem Element. Nur die

sittliche Kraft des Menschen vermag die elementarische Natur zu erlösen und zu verklären". Vgl. Fritz Strich: Die Mythologie in der deutschen Literatur, Bern/München 1970, Bd.II, S. 296.

- 13) Motte-Fouqué, Friedrich de la: 'Ondine. Traduction de Jean Thorel, Paris 1894, p. 85 f.
- 14) Lorrain, Jean: "Urgèle", in: Forêt, a.a.O., p. 19
- 15) ders.: "Rheingold" (A Mme Judith Gautier), in: Ombre, a.a.O., p. 181
- 16) Usener, Hermann: Dreiheit, in: Rheinisches Museum für Philologie, hg. von Franz Buechler und Hermann Usener, N.F., 58.Bd., Heft 1, Frankfurt/Main 1903, S. 1,3,10, 28
- 17) Cornell, Kenneth: The Symbolist Movement, New Haven 1951, p. 9
- 18) Hérédia, José-Maria de: "Le Bain des Nymphes", in: Oeuvres, Paris, Lemerre, 1948, p. 23 (Les Trophées).

D III 2 Erotische Symbolik des Haars

- 19) Baudelaire, Charles: Fleurs, a.a.O., XXIII. Zugrundegelegt wurde die deutsche Fassung von Carlo Schmid, S. 24 f.
- 20) Ellis, Henry Havelock: Die krankhaften Geschlechtsempfindungen auf dissoziativer Grundlage. Würzburg 1907, S. 185 ("Der erotische Symbolismus")
- 21) Louÿs, Pierre: Aphrodite, Paris, Collection Edouard Guillaume "Nymphée", Paris 1896, p. 12
- 22) Delville, Jean: Dessin pour le cycle des passions, 1890, Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique; Abb. in Kat. Ausst. Paris 1972, No. 14, p. 49
- 23) Derche, Roland: Quatre mythes poétiques. Oedipe, Narcisse, Psyché, Lorelei, Paris 1962, p. 159 ff.
- 24) ebd.: p. 181 ff.
- 25) Lorrain, Jean: "Loreley", in: Ombre, a.a.O., p. 196
- 26) Gautier, Théophile: Une nuit de Cléopâtre, in: Roman Momie, a.a.O., p. 32
- 27) In Thieme-Becker ist der Künstler unter "Eugène Colonna" aufgeführt. Eidelberg weist jedoch nach, daß der Vorname Eugène irrtümlich zustandekam. Der richtige Name lautet Edward. Vgl. Eidelberg, Martin: Edward Colonna's "Essay on Broom-Corn". A forgotten book of early Art Nouveau, in: The Connoisseur, February 1971, pp. 123 ff.
- 28) Mallarmé, Stéphane: "Hérodiade", in: Oeuvres, a.a.O., p. 47
- 29) Auf diese Vorlage verweist Charles van Leberghe in den Anmerkungen zu Maeterlincks Drama vom 30.3.1892. Diese erschienen 1962 in einem Neudruck: Charles van Leberghe: Pelléas et Mélisande, Notes critiques, Liège. Ed. Dynamo, 1962, p. 10

- 30) Maeterlinck, Maurice: Pelléas et Mélisande (1892),
in: Théâtre II, Paris, Fasquelle, 1918, p. 68 f.
(Acte 3^e, Sc. 2)
- 31) Abb. in HV III, p. 717; Text ebd.: "Tête en agate
sculptée, chevelure en or repercé, ornée de fleurs
en diamants, par Lalique (Salon de 1898); Verbleib
unbekannt.
- 32) Louÿs, Pierre: "La chevelure", in: Les Chansons de
Bilitis, Paris, Plon, 1934, p. 60 f. In der Einleitung
zu den "Chansons" stellt der Autor den Werdegang
der griechischen Kurtisane Bilitis vor. In ihren
Liedern offenbart sie sich als eine Personifikation
der Liebe, die sowohl Männern als auch Frauen gilt.
- 33) ders.: "La dormeuse", in: Chansons, a.a.O., p. 130 f.
- 34) Ricci, Seymour de: Bibliophiles, a.a.O., p. 9.
- 35) RADS XXI/1901, p. 18
- 36) Walzel, Oskar: Wechselseitige Erhellung der Künste,
Berlin 1917

D IV Die symbolische Landschaft

D IV 1 Allgemeines

- 1) Vgl. Kap A II, S. 17
- 2) Rewald, John: Von van Gogh bis Gauguin, Die Geschichte
des Nachimpressionismus, Köln 1967 (1957), S. 125 f.:
"Als ... Anquetin seine Bilder erstmalig 1888 bei
den Zwanzig in Brüssel und später bei den Indépen-
dants in Paris ausstellte, verkündete sein Schul-
freund Edouard Dujardin in der Revue Indépendante
die Geburt einer neuen Kunstform, die er "Cloiso-
nismus" nannte und die er Anquetin allein zuschrieb.
'Auf den ersten Blick", schrieb er, 'machen diese
Bilder den Eindruck einer dekorativen Malerei; Um-
rißlinien und die starken, entschiedenen Farben er-
innern an Volkskunst und japanische Holzschnitte.
Dann entdeckt man unter der vorherrschenden Zeich-
nung und Farbe eine Wahrheit des Empfindens, die
sich von jeder romantischen Leidenschaft frei macht;
... Diese Arbeit ähnelt etwas dem Malen in Feldern
oder Zellen des (mittelalterlichen) Cloisonné'.
- 3) Hofstätter, Hans H.: Symbolismus, a.a.O., S. 162 ff.
- 4) Ebd., S. 165 f.
- 5) Hönnighausen, Lothar: Präraphaeliten, a.a.O., S. 203 f.
- 6) Ebd., S. 259
- 7) Ebd., S. 256
- 8) Vordtriede, Werner: Novalis, a.a.O., S. 62

D IV 2 Die Landschaft ohne Staffage. Wald und Park

- 9) Marx, Roger: René Lalique, in: AD VI/1899, p. 17
- 10) Kat.Ausst. Bijou 1900, Brüssel 1965, p.46, No. 42
- 11) Abb. in STU 35/1905, p. 131
- 12) Samain, Albert: "Forêts", in: Oeuvres, a.a.O., p.215-220
- 13) Abbildung des Hamburger Exemplars in Kat.Ausst. Durham 1971, No 130, Plate 10
- 14) Daß Lalique schon um die Mitte der neunziger Jahre Winterlandschaften darstellte, belegt eine Stelle in HV III, p.714: "Vers 1896, il fit un ornement de corsage en verre, grande broche représentant "L'Hiver", avec des cristallisations sur des arbres neigeux d'une grande finesse de coloration; l'invention était vraiment originale. Cette parure avait été commandée pour la Russie."
- 15) Gautier, Théophile: Fantaisie d'hiver II, in: Emaux et Camées, Paris, E. Fasquelle, 1903, p. 102
- 16) Ders.: "La Neige" (Fantaisie d'hiver), in: Poésies complètes de Théophile Gautier publiées par René Jasinski. Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, A.Nizet 1970, t.III, p. 164
- 17) Lorrain, Jean: "Les neiges", in: Ombre, a.a.O., p.78-83
- 18) Rilke, Rainer Maria: Sämtliche Werke, a.a.O., Bd.1, S.107
- 19) ebd., S. 108 (Beide Gedichte entstanden 1897)
- 20) ebd., S. 81 f.

D IV 3 Die Landschaft mit Staffage. Nymphen, Elfen, Feen

- 21) s.S. 117 f.
- 22) Zu den Angaben über Artemis/Diana vgl. Roscher, I/1, Art."Artemis" (Sp. 558 ff.) und "Diana" (Sp.1002 ff.); RDK, Art. "Diana". Die Wandlung des Artemis-Bildes bis zum Ende des 19. Jahrhunderts untersucht Karl Hoenn: Artemis. Gestaltwandel einer Göttin, Zürich 1946.
- 23) Roscher, I/1, Sp. 563
- 24) Lorrain, Jean: "Hymne du soir", in: Ombre, a.a.O., p.150-153
- 25) Ein anderes Gedicht Lorrains (Sonnett) ist mit "Sélène" betitelt. Selene ist hier identisch mit Diana: Köcher, Bogen und Mondsichel sind ihre Attribute: "Un fin croissant d'argent dans ses cheveux d'or clair/Elle agit en riant entre ses bras d'opales/ Un grand arc en ébène; et les nuits sidérales,/ Sont les reflets tremblants et nacrés de sa chair.... Les traits de son carquois sont les rayons lunaires... Et, debout dans la nuit, elle sourit en rêve/Au pâtre sur les monts...", in: Ombre, a.a.O., p.250.

Im Unterschied zur Diana der "Hymne du soir" trägt Selene keine grausamen Züge, sondern verkörpert die sanfte Nacht. Wieder verwendet Lorrain Begriffe aus dem Bereich der Juwelierkunst, indem er von "opallinen Armen" und den "zuckenden, perlmutteten Reflexen" der Haut spricht. Das Haar ist "klares Gold", die Mondsichel aus Silber.

- 26) Roscher I/1, Sp. 595. - In dem 1885 erstmalig in Paris erschienenen Werk "Mythologie figurée de la Grèce" verweist der Autor Maxime Collignon im Vorwort auf Roschers Lexikon als wichtige Quelle seiner Arbeit. Collignons "Mythologie", in der Diana und die Nymphen ausführlich behandelt sind, dürfte auch Lalique nicht unbekannt gewesen sein.
- 27) Verbleib unbekannt. Abb. in RADS XXI, 1901, p. 64 und AD VI/1899, p. 16
- 28) Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale Paris, No AA 2 Lalique. Die Genehmigung zur Veröffentlichung des Entwurfs wurde nicht erteilt.
- 29) RADS XXI, 1901, p. 64
- 30) Roscher III/1, Sp. 500 ff., Art. "Nymphen"; Collignon, Maxime: *Mythologie figurée de la Grèce*, Paris, Picard & Kaan, o.J. (1885), p. 222 ff.
- 31) Als Beispiel: Vergils Eklogen 7, 21
- 32) Mallarmé, Stéphane: "L'après-midi d'un faune", in: *Oeuvres*, a.a.O., p. 50 ff. und : *Sämtliche Gedichte*, a.a.O., S. 76/77 ff.
- 33) Duvernois, Henri: *Bijoux d'aujourd'hui*, in: *Je sais tout*, 1ère année, IV (15.5.1905), p. 472
- 34) Verbleib unbekannt. Abb. in HV III, p. 622: "Broche avec bas-relief ivoire par Joé Descomps. In RBJO 1902, p. 40 (No 26) ist das Stück ausführlicher als *A n h ä n g e r* beschrieben: "Pendant de cou or, avec plaquette ivoire, par M.J. Descomps. La flûteuse antique représentée par la sculpture en ivoire du pendant de cou que nous reproduisons, est enchâssée dans un ornement d'or ciselé, dont le sommet est terminé par la tête d'un gros insecte de la famille des scarabées, dont le train de derrière forme la base du bijou. Cette dernière partie est en chryso-prase sculptée; à cette pierre est suspendue un rubis..."
- 35) Dryade von griech. "drys" = Eiche. Das Wort Dryade gilt jedoch allgemein für Baumnymphe, während die Meliai die eigentlichen Untergruppen der Eschen- und Eichennymphen bilden. S. Roscher III/1, Sp. 525
- 36) Abb. in Kat. Ausst. Durham 1971, No 162, fig. 87.
- 37) Roscher III/1, Sp. 523 ff. - Als Wesen, die Bäume bewohnen, sah auch Ovid die Hamadryaden in der Episode von Erysichthon, der in einen heiligen Hain eindringt und dort eine Eiche mit dem Beil fällt. Die Baumseele warnt ihn sterbend vor den Folgen seiner Tat. Ovid, Met. 8, 762 ff.
- 38) AD VI/1899, p. 20
- 39) Vgl. Bächtold-Stäubli IX, S. 241 ff.: Schon Homer, Plinius und die Enzyklopädisten des Mittelalters bezeichneten die Weide als fruchtverderbend; dies beruhe auf ihrer Zwei-

häusigkeit, ihrem Zwitterwesen. Der deutsche Volksglaube kennt die Weide als böse; in Bosnien ist die Vorstellung verbreitet, der Aufenthaltsort unheilbringender Geister befinde sich unter Trauerweiden.

- 40) Hönnighausen, Lothar: Präraphaeliten, a.a.O., S.238.
Es handelt sich um die folgenden Gedichte Rossettis: "Willowwood", Sonnets XXIV, XXV, XXVI, XXVII (I, II, III, IV) in: Rossetti, Dante Gabriel: Poems, London, Ed. Oswald Doughty, 1957, p.116-118
- 41) Chevalier/Gheerbrant: Art. "Saul"
- 42) Lorrain, Jean: "Les Elfes", in Ombre, a.a.O., p.85
- 43) Golther, Wolfgang: Handbuch der germanischen Mythologie, Leipzig 1895, Art. "Elfen"
- 44) ebd., S. 125
- 45) Floeck, Oswald: Elementargeister, a.a.O., S. 1 ff.
- 46) Heine, Heinrich: Elementargeister, in: Werke und Briefe in 10 Bänden, hg. von Hans Kaufmann, Berlin 1961/62, Bd.5, S. 318 ff. Heine vergleicht die Nixen mit den Elfen, weist aber ausdrücklich darauf hin, daß weibliche Nixen bekleidet sind und man sie am nassen Saum ihrer Gewänder erkennen könne. Doch: "Das Geheimnisvolle ist der Charakter der Nixen, wie das träumerisch Lustige der Charakter der Elfen" (S. 323 ff.)
- 47) Privatsammlung USA. Abb. in Kat. Ausst. Durham 1971, No. 174, fig.98
- 48) Bächtold-Stäubli II, Sp. 1287
- 49) ebd., Sp. 1285-1294.
- 50) Lethève, Jacques: La connaissance des peintres préraphaélites anglais en France (1855-1900), in: GBA 53, 1959, p.318
- 51) Régnier, Henri de: "Le Songe de la Forêt" I, in: Oeuvres, V, Paris, Mercure de France, 1925, p.123, 126 f.
- 52) Zur Bedeutung des Opals als Todessymbol vgl. auch S. 40 ff.
- 53) Lorrain, Jean: "Une belle est dans la Forêt", in: Ombre, a.a.O., p.89-91
- 54) Lautréamont, Comte de: Oeuvres, a.a.O., p. 578-580
- 55) Leberghe, Charles: "En partance", in: Entrevisions, Bruxelles 1936 (1892), p.42 f.
- 56) Slg. Samuel Josephowitz, Lausanne. Abb. 101, p. 96, in: Kat. Ausst. Toronto 1969
- 57) Entstanden 1890. Privatsammlung Paris, Abb. 11 in Hofstätter, H.H.: Jugendstilmalerei, a.a.O.
- 58) Slg. Flamand-Charbonnier, Paris. Abb. 325 in Kat. Ausst. London/Liverpool 1972

- 1) Baudelaire, Charles: *Fleurs*, a.a.O. (Ed.Conard), p.252-256 (*Femmes damnées* - Delphine et Hippolyte). Die Übersetzung entstammt der deutschen Fassung von Carlo Schmid, a.a.O., S. 131
Rodin illustrierte dieses Gedicht durch eine Zeichnung, die zwei nackte Frauen in inniger Umarmung zeigt. S.u. Baudelaire, Charles: 25 poèmes des *Fleurs du Mal*. Illustrations de Rodin, Paris 1968, p.267. Dasselbe Motiv ist Gegenstand einer Bronzeplastik von 1885 im Musée Rodin, Paris. Sie ist bezeichnet mit "*Femmes damnées*" (Cat.Grappe No. 101). Eine Bronzeplastik Rodins mit der Bezeichnung "*Die Freundinnen*" ist abgebildet in "*Ver Sacrum*", Jg.1, 1898, S.56
- 2) Verlaine, Paul: "*Les Amies*" (*Sur le balcon*, *Pensionnaires*, *Per amica silentia*, *Printemps*, *Été*, *Sapho*), in: *Oeuvres*, a.a.O. (Parallèlement), p. 343 ff.
- 3) Ders., *Oeuvres*, a.a.O., p. 123
- 4) Rüdiger, Horst: *Sappho*. Ihr Ruf und Ruhm bei der Nachwelt. Leipzig 1933, S. 157
- 5) Ebd., S.158 f. Vgl. hierzu Rilkes Gedichte "*Eranna an Sappho*", "*Sappho an Eranna*", "*Sappho an Alkaios*"
- 6) s.S. 183
- 7) Vgl. hierzu vor allem das Gedicht "*L'amour*"
- 8) Vivien, Renée: *Sappho*. Traduction nouvelle avec le texte grec. Paris, Lemerre, 1903
- 9) Laffont-Bompiani: *Dictionnaire biographique des autsurs*, t.II
- 10) Zu Renée Vivien erschienen die Publikationen: Maurras, Charles: *Le Romantisme féminin*, Paris 1926 und Le Dantec, Ives G.: *Renée Vivien, femme damnée, femme sauvée*. Aix-en-Provence 1930.
- 11) Vivien, Renée: *A l'heure des mains jointes*, Paris 1906, p. 5
- 12) Abb. in HV III, p.667 und RBJO 1901, p.155 f. (No 9). Verbleib unbekannt.
- 13) Über den Brillanten als Symbol der Freundschaft oder Liebe ist nichts bekannt. Der Diamant ist hingegen in Frankreich aufgrund seiner Härte und Reinheit u.a. Sinnbild für die Treue zwischen Ehegatten. Vgl. Chevalier-Gheerbrant, p.289. Der Diamant ist auch Stein der Versöhnung
- 14) Abb. in HV I, p.159
- 15) Henze, Wolfgang: *Ornament, Dekor und Zeichen*, Dresden 1958, S. 12
- 16) Rank, Otto: Ein Beitrag zum Narzissismus, in: *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen*, Bd.III, 1911, S.412
- 17) Ders., *Der Doppelgänger*, in: *Imago III/2*, Leipzig/Wien 1914 (Hrsg. Sigmund Freud), S.125 ff. und S. 134
- 18) Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*, in: *Gesammelte Werke XII*, London 1955, S.246
- 19) Vgl.hierzu auch Mülher, Robert: *Dichtung der Krise*. Mythos und Psychologie in der Dichtung des 19. und

20. Jahrhunderts, Wien 1951, S.459

- 20) Leberghe, Charles van: "Les Identiques", in: Entre-visions, a.a.O., p.21 f.
- 21) Régnier, Henri de: "Les deux soeurs" (Les Passants du Passé), in: Oeuvres I, a.a.O., p.244
- 22) RBJO 1900/01, p.143. Marest, Jules: Bijouterie et Joaillerie Exposition universelle, a.a.O., p.39 (Pl.2, fig.2) und p. 134. Verbleib des Stückes unbekannt
- 23) Verlaine, Paul: "Sur le balcon" (Les Amies), in: Oeuvres, a.a.O. p.343 f.
- 24) S.hierzu die Ausführungen S. 19

D VI Die "coiffe bretonne".

Ein folkloristisches Motiv

- 1) Madsen und Schmutzler sind in ihren Werken über den Jugendstil auf die Adaptation keltischen Kulturgutes speziell eingegangen. Ebenso hat Jullian eine analoge Strömung in Frankreich, im Kreis der Gruppe von Pont-Aven kurz erörtert. Vgl. Madsen, Stefan Tschudi: Sources, a.a.O., p. 21 ff.; Schmutzler, Robert: Art Nouveau, a.a.O., S. 15 f.; Jullian, Philippe: Esthètes, a.a.O., p. 68 f.
- 2) Bernard, Emile: "Bretoninnen auf der Wiese", Slg. Denis, St. Germain-en-Laye; Gauguin, Paul: "La belle Angèle", Musée du Jeu de Paume, Paris/ "Der Kampf Jakobs mit dem Engel (Vision nach der Predigt)", National Gallery of Scotland, Edinburgh
- 3) Mucha, Alfons Maria: "Bretagne", Farblithographie; Abb. 130 in: Mucha, Jiri: Alfons Mucha, a.a.O. Symbolisch gilt die Distel, ein aufgrund seines dekorativen Charakters im Schmuck häufig verwendetes Motiv, als Zeichen der Strenge und Härte. Allgemein steht sie für leicht verletzbares Ehrgefühl, Wehrhaftigkeit, aber auch für den Schutz des Herzens. Vgl. dazu Chevalier/Gheerbrant, Stichwort "Chardon" und Hegi, Gustav: Illustrierte Flora von Mitteleuropa, Bd. VI/2, S. 867
- 4) Die Angabe ist entnommen aus Frazer, Lydia: La Bretagne de Charles le Goffic, Paris 1935, p. 15
- 5) Nach Frazer, ebd., p. 70
- 6) Hérédia, José-Maria de: "Maris Stella", Oeuvres, a.a.O., p. 143 (Les Trophées); in der Sammelüberschrift "La nature et le rêve" faßte Hérédia zehn Gedichte unter dem Untertitel "La mer de Bretagne" zusammen, unter denen sich auch das o.a. befindet: "Un peintre/ Bretagne/ Floridum Mare/ Soleil couchant/ Maris Stella/ Le Bain/ Blason céleste/ Armor/ Mer montante/ Brise marine.
- 7) Verhaeren, Paul: "Les flamandes" (1883), in: Poèmes, Paris, Mercure de France, 1913, pp. 7-75
- 8) Siehe S. 173 f.
- 9) Le Goffic, Charles: Poésies complètes, t. II, o. O., 1913, p. 120 (Réédité moins la Mary-Morgane, avec de nouvelles pièces et une seconde préface, 1922) zit. nach Frazer, Lydia, Bretagne, a.a.O., p. 180. Frazer führt in ihrer Studie an (p. 11), Goffic habe sich oft gefragt, was das Wesen der Bretagne ausmache und darauf die folgenden Antworten zu geben versucht: die Bretagne sei ein "Rätsel des Ewigen" (une énigme de l'éternel), ein "Land mit zwei Gesichtern" (un pays à deux faces), ein "Zustand der Seele" (un état d'âme), ein "Überleben" (une survivance). Le Goffic sah demnach in der Bretagne eine symbolistische Kulturlandschaft.

- 10) HV III, p. 674. Verbleib unbekannt
- 11) RBJO 1901, p. 154-156 (No. 9)
- 12) HV III, p. 675. Vgl. auch Abb. in RADS XXI/1901, p. 19
- 13) Le Goffic, Charles: "VIII, Vision", in: *Amour breton. Poèmes*, Paris, Lemerre, 1889
- 14) Landstrich zwischen den Buchten von St. Briec und Morlaix (Trégorrois oder Tréguier)
- 15) Die Mistel (frz. *gui commun, gui des druides*), eine auf Bäumen wachsende Schmarotzerpflanze, ist in der Bretagne heimisch. Schon Plinius belegt, daß die Mistel in Gallien heilige Pflanze war. Von den Druiden wurde besonders die seltene Eichen-M. verehrt. Noch heute schreibt ihr der Aberglaube dämonenabwehrende Kräfte zu. Ein französischer Neujahrswunsch lautet daher: "Aguillaneuf" (= *Au gui l'an neuf*). Vgl. hierzu Gustav Hegi, *Illustrierte Flora*, a.a.O., III, S. 149
- 16) RBJO 1902, p. 400. (No. 23)
- 17) Bächtold-Stäubli III, Sp. 852

E ERGEBNISSE

- 1) Vgl. Kapitel C, S. 36
- 2) Poppenberg, Felix: *Bibelots*, Leipzig 1904, S. 75
- 3) HV III, p. 760 ff.
- 4) Fouquet, Georges: *Bijouterie, Joaillerie, Médailles à l'Exposition Internationale de Milan 1906*, Paris 1913, p. 130, p. 140
- 5) Bezüglich der abstrakten Richtung im Schmuckschaffen um und nach 1900 verweisen wir auf die voraussichtlich im Herbst 1976 im Prestel-Verlag erscheinende Arbeit Ulrike von Hase über "Schmuck um 1900, Jugendstil, Symbolismus, Neohistorismus in Deutschland und Österreich".
- 6) Kat. Ausst. "Exposition de la Parure précieuse de la Femme", 138 planches, Musée Galliéra, Paris, Ed. Guérinet, 1908
- 7) Auch Darstellungen der Motive Androgyn, Kuß, Tanz und Maske treten im Schmuck vereinzelt auf; da es sich aber um weniger geläufige Bildtypen handelt, können sie im Rahmen unserer Studie nicht mehr behandelt werden.
- 8) Rasch, Wolfdietrich: *Fläche, Welle, Ornament*, a.a.O., S. 139
- 9) Gaston Varenne in: *La Presse et l'Exposition des Oeuvres de René Lalique* (organisée par le Musée des Arts décoratifs au Pavillon de Marsan, Palais du Louvre), Février et Mars 1933. - Vgl. hierzu auch S. 11 ff.

VERZEICHNIS DER BEHANDELTEN OBJEKTE UND FOTONACHWEIS
ABKÜRZUNGEN

Abgebildete Stücke sind analog zu den Nummern am linken Rand des Textes unterstrichen. Nach dem Künstlernamen folgt jeweils die Angabe der ersten Textseite, auf der das Objekt behandelt wird.

Einige Maßangaben fehlen, da sie von den Besitzern nicht bekannt gegeben wurden oder - bei verschollenen Stücken - nicht mehr ermittelt werden konnten.

A b k ü r z u n g e n

Abb.	Abbildung
Cat.ex.uniques	Philippe Wolfers: Catalogue des Exemplaires uniques Art Nouveau tenu par Philippe Wolfers de 1894 à 1905 réparties par genre d'objets (Manuskript im Besitz von Herrn Marcel Wolfers, Vieuxsart/Belgien)
F.	Foto
FdV	Foto der Verfasserin
HLM Darmstadt	Hessisches Landesmuseum Darmstadt
MAD Paris	Musée des Arts décoratifs, Paris
MCG Lissabon	Museu Calouste Gulbenkian Lissabon
Slg.	Sammlung

I Von Museen und Privatsammlern zur Verfügung gestellte
Aufnahmen (F. ...)

F.HLM	Hessisches Landesmuseum Darmstadt
F.Laforêt	Raymond Laforêt, Paris
F.MAD	Musée des Arts décoratifs Paris
F.MCG	Museu Calouste Gulbenkian Lissabon

F.MKG	Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg
F.Périnet	Michel Périnet, Paris
F.SRP	Schmuckmuseum im Reuchlinhaus Pforzheim
F.VAM	Victoria & Albert Museum London
F.WLM	Württembergisches Landesmuseum Stuttgart

II Aufnahmen der Verfasserin aus Katalogen

FdV aus Kat.Brüssel 1965	Brüssel, Hôtel Solvay, 1965 Le Bijou 1900/Modern Style Juwelen
FdV aus Kat.Darmstadt 1962	Darmstadt, Hessisches Landes- museum, 1962 Jugendstil.Sammlung K.A.Ci- troen, Amsterdam
FdV aus Kat.Durham 1971	Durham, The Duke University Museum of Art, 1971 From Slave to Siren. The Vic- torian Woman and her Jewelry from Neoclassic to Art Nou- veau
FdV aus Kat.Faenza 1972	Faenza, Palazzo delle Esposi- zioni, 1972 Arte et gioiello del Belgio
FdV aus Kat.Frankfurt 1964	Frankfurt/Main, Museum für Kunsthandwerk, 1964 Kleinodien
FdV aus Kat.Pforzheim 1963	Pforzheim, Schmuckmuseum im Reuchlinhaus, 1963 Goldschmiedekunst des Jugend- stils. Schmuck und Gerät um 1900

III Aufnahmen der Verfasserin aus anderen Schriftquellen

FdV aus AD ...	Art et Décoration, Paris
FdV aus HV I,II,III	Henri Vever: La bijouterie française au 19e siècle, Ed.Floury, 3 vols., Paris 1908
FdV aus Cat.BC	W.L. Behrens Collection.Cata- logue by Henry L.Joly I,II. An unaltered and unabridged reprint of the original edition published in London, 1912, New York 1966
FdV aus RBJO	Revue de la bijouterie, joaille- rie et orfèvrerie, Paris
FdV aus STU	The Studio, London

1 VEVER (S.7)

Anhänger "Poésie", signiert und datiert
Gold, Elfenbein, Email
11,2 x 5,5 cm
Entwurf: Eugène S. Grasset
Paris, 1900

MAD Paris, Inv.Nr. 12746 (F. MAD)

2 GAILLARD, Lucien (S.16)

Schmuckkamm
Holz, Elfenbein, Gold, kleine Brillanten
15,5 x 6,0 cm
Paris, vor 1902

MAD Paris, Inv.Nr. 10305 (F. MAD)

3 GAILLARD, Lucien (S.17)

Schmuckkamm
Horn, Gold, Email
L. 18 cm
Paris, vor 1904

MAD Paris, Inv.Nr. 11322 (F. MAD)

4 GAILLARD, Lucien (S.18)

Halsschmuck
Paris, um 1900

Verbleib unbekannt. FdV. aus RBJO 1902 (No 27),
p. 91

5 LALIQUE, René Jules (S.19)

Halsschmuck mit Perlencollier
Gold, Email, Opalplatten, Perlen
5,1 x 8,9 cm (Emailplatte)
Paris, um 1900

Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg,
Inv.Nr. 1900.449 (F. MKG)

6 UNBEKANNT (S.19)

Tsuba
Bronze
Japan, Ende 16. Jahrhundert

Verbleib unbekannt, ehemals Slg. Henri Vever,
Paris. Vgl. dazu Kap. A II, Anm. 7. S. 200
(FdV aus AD XXVII/1910, p. 68)

7 BOUTET DE MONVEL, Charles (S.19)

Gürtelschließe
Silber, teilvergoldet, roter Schmuckstein
Dm. 7,6 cm
Paris, um 1900

Österreichisches Museum für angewandte Kunst
Wien, Inv.Nr. F.S.I. 644 (FdV)

- 8 BOUTET DE MONVEL, Charles (S. 19)
 Gürtelschließe
 Silber, Schmuckstein
 Dm. 6,4 cm
 Paris, um 1900
 Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien,
 Inv.Nr. F.S.I. 643 (FdV)
- 9 YAMASHIRO (S. 20)
 Tsuba
 Bronze, ziseliert
 Dm. 8,8 cm
 Japan, Provinz Kioto, 18. Jahrhundert
 MAD Paris, Inv.Nr. 25379 (FdV)
- 10 NAU, Robert / MAISON ARNOULD (S. 20)
 Brosche
 Gelb- und Grüngold
 2,5 x 2,5 cm
 Entwurf: Robert Nau
 Ausführung: Maison Arnould, Paris
 Paris, um 1900
 HLM Darmstadt, Inv.Nr. KG 63 : C 101. Abb. in Kat.
 Darmstadt 1962, Nr. 101
- 11 UNBEKANNT (S. 20)
 Lackdose
 Japan
 Verbleib unbekannt. FdV aus: W.L. Behrens Collection.
 Catalogue by Henry L. Joly, Part II: Lacquer and Inro.
 An unaltered and unabridged reprint of the original
 edition published in London 1912, Paragon Book Reprint
 Corporation, New York 1966, No 1434 (Lt. Auskunft des
 Victoria & Albert Museum, London, wurde die Sammlung
 W.L. Behrens in den Jahren 1913-1915 versteigert)
- 12 LALIQUE, René Jules (S. 20)
 Brosche, signiert
 Horn, Gold, Email, Schmucksteine
 9,0 x 14,0 cm
 Paris, um 1900
 Kunsthandel Paris, 1972. Abb. in Kat. Brüssel 1965,
 Pl. XI, No. 62
- 13 MAISON MARRET FRERES (S. 21)
 Brosche
 Gold, Email, Perlen
 Paris, um 1902
 Verbleib unbekannt. Abb. in RBJO 1902 (No 22), p. 358

14 WOLFERS, Philippe (S. 23)

Anhänger "Grande libellule", signiert
Gold, Regenbogenquarz, Rubine, Brillanten, mexika-
nischer Opal, Email
11,5 x 13,0 cm
Brüssel, 1902

Slg. Frau Marcel Wolfers, Vieux-Sart. Abb. in Kat.
Brüssel 1965, Pl. XVIII, No. 101 (Cat. ex. uniques, No 146)

15 WOLFERS, Philippe (S. 24)

Gürtelschmuck "Flirt"
Silber, vergoldet, Amethyst
9,0 x 12,0 cm
Brüssel, um 1897

Die zeitliche Einordnung ergibt sich aus der in Wol-
fers handschriftlicher Liste aufgeführten Datierung
für einen Miederschmuck gleicher Bezeichnung und
gleichen Motivs; als Materialien sind angegeben: Sil-
ber, Amethyst oder Barockperle. Aus Wolfers' fragmen-
tarischen Angaben geht nicht hervor, ob es sich hier-
bei um zwei Stücke handelt. Ein zusätzlicher Vermerk
des Juweliers verweist darauf, daß das Stück 1899 in
München ausgestellt war (Cat. ex. uniques, No 2)

Slg. Frau Maxime Feldheim-Wolfers, Brüssel. FdV aus
Kat. Brüssel 1965, Pl. 24, No 91

16 UNBEKANNT (S. 24)

Tsuba
Bronze
Dm. 8,0 cm
Japan, 18. Jahrhundert
MAD Paris, Inv.Nr. 25407 (FdV)

17 FOUQUET, Georges/ MUCHA, Alfons Maria (S. 52,54)

Brosche mit dem Portrait der Sarah Bernhardt in
der Rolle der Mélissinde in Edmond Rostands Drama
"La princesse lointaine"
Gold, Email, Diamanten, Brillanten, Rubin, Saphir,
Perle
Entwurf: Alfons M. Mucha
Ausführung: Georges Fouquet
5,7 x 4,0 cm
Paris, um 1897 (?)

HLM Darmstadt, Inv.Nr. Kg 63 : C 100. FdV aus Kat.
Darmstadt, Nr.100

18 LALIQUE, René Jules (S. 55)

Anhänger/Brosche, signiert
Gold, Elfenbein, Email, rosafarbene Barockperle
9,5 x 6,7 cm
Paris, um 1900
Slg. Michel Périnet, Paris. Abb. in Kat. Brüssel 1965,
Pl. 6, No 63

19 VEVER (S. 56)

Anhänger/Brosche, signiert und datiert
Gold, Email, Brillanten
6,3 x 4,7 cm
Paris, 1900

MAD Paris, Inv.Nr. 24523 B (F.MAD)

20 VEVER (S. 60)

Anhänger
Gold, Email, Topas, Perle
Verbleib unbekannt. Abb. in RBJO 1901 (No 20),
p. 275

21 ZORRA, Lucien (S.61)

Anhänger
Gold, Email, Achat, Perle
8,6 x 6,4 cm
Paris, um 1900

Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Inv.Nr.
1900.450 .(FdV aus Kat. Durham, 1971, fig. 69)

22 MAISON SAVARD (S.63)

Gürtelschnalle
Silber
6,5 x 8,8 cm
Paris, um 1900

Slg. L. Wittamer-De Camps, Brüssel. Abb. in
HV III, p. 607

23 UNBEKANNT (S. 64)

Anhänger
Gold, Email, Barockperle
6,5 x 3,5 cm
Paris (?), um 1900

Slg. Raymond Laforêt, Paris. FdV aus Kat.Bijou,
Brüssel 1965, Pl. XXII

24 UNBEKANNT (S. 66)

Brosche
Gold, Email, Diamanten, Perle
2,6 x 2,2 cm
Um 1900

HLM Darmstadt, Inv.Nr. KG 63 : C 26. Abb. in
Kat.Ausst.Darmstadt 1962, Nr. 26

25 VERNON, Frédéric Charles Victor de (S.68)

Medaillon "La Nuit", signiert
Gold, Diamanten, Spiegelglas auf den Innenseiten
Dm. 4,0 cm
Entwurf: F. de Vernon
Ausführung: Julien Duval, Paris
Paris 1899

HLM Darmstadt, Inv.Nr. KG 63 : C 135. Abb. in: Gerhard Bott, Kunsthandwerk um 1900, a.a.O., Nr. 211

26 LALIQUE, René Jules (S. 70)

Brosche, signiert
Silber, Kristall, Barockperle
L. 10,0 cm
Paris, um 1900

MCG Lissabon, Inv.Nr. 1141 (FdV aus Kat. Brüssel 1965,
Pl. 1 ,No 39)

27 LALIQUE, René Jules (S. 71)

Halsschmuck, signiert
Gold, Email, Chrysopras
5,0 x 9,0 cm
Paris, 1899/1900

MCG Lissabon, Inv.Nr. 1183. Abb. in Kat.Ausst.Brüssel
1965, Pl. VI, No 22

28 LALIQUE, René Jules (S. 71)

Anhänger, signiert
Gold, weißer Schmuckstein, Email, Barockperle
10,0 x 6,0 cm
Paris, um 1900

MAD Paris, Inv.Nr. A 28867 (FdV aus Kat.Brüssel 1965,
Pl.7, No 58

29 LALIQUE, René Jules (S. 75)

Anhänger
Gold, Email, Kristall
H. 7,5 cm
Paris, vor 1901

MCG Lissabon, Inv.Nr. 1149 (F.MCG)

30 VEVER (S. 75)

Brosche, signiert und datiert
Gold, Email, Brillanten, Mondstein
Dm. 7,0 cm
Paris, 1900

Kunsthandel Paris,1972 (FdV aus Kat. Brüssel 1965,
Pl. XI,No 82

31 WOLFERS, Philippe (S. 76)

Anhänger "Orchidée", signiert
Gold, Email, Regenbogenquarz, Opal, Brillanten
7,0 x 7,0 cm
Brüssel, 1900

Slg. Frau Jacques Stoclet, Brüssel. Abb. in Kat.Ausst.
Brüssel 1965, Pl.XXI,No 95 (Cat.ex.uniques,No 69)

- 32 SCHAPER, Hugo (S.77)
 Anhänger "Frühlingserwachen"
 Gold, Email, Elfenbein, Zitrin, Brillanten,
 unechte Perle
 Berlin 1902
 Württembergisches Landesmuseum Stuttgart,
 Inv.Nr. G 4166 (F.WLM)
- 33 UNBEKANNT (S. 78)
 Anhänger
 Gold, Email, Opalplatten, Amethyst, Schmucksteine
 11,0 x 6,0 cm
 Paris (?), um 1900
 Slg. L. Wittamer-De Camps, Brüssel. Abb. in Kat.
 Ausst.Bijou 1900, Brüssel 1965, Pl. XXIII, No 118
- 34 VEVER (S. 79)
 Anhänger "La Sève"
 Gold, Email, Rubin, Peridot, Amethyst, Smaragd,
 Topas, Kunzit
 9,5 x 4,4 cm
 Paris, um 1901
 Schmuckmuseum im Reuchlinhaus, Pforzheim, Inv.
 Nr. KV 1448 (F.SRP)
- 35 LALIQUE, René Jules (Maison) (S.84)
 Brosche "Chimère"
 Paris, 1893
 Verbleib unbekannt. Abb. in HV III, p. 700
- 36 FOUQUET, Georges (Maison) (S. 85)
 Miederschmuck
 Gold, Email, Brillanten, Opale
 Paris, um 1900
 Verbleib unbekannt. Abb. in RBJO 1902 (No 32), p.276
- 37 MAISON SANDOZ-FILS (S.87)
 Brosche/Anhänger
 Gold, Email, Diamanten, Smaragd, Perle
 5,0 x 2,7 cm
 Paris, um 1900
 HLM Darmstadt, Inv.Nr. KG 63 : C 121. Abb. in
 Gerhard Bott: Kunsthandwerk um 1900, a.a.O., Nr. 171
- 38 FOUQUET, Georges / MUCHA, Alfons Maria (S. 89)
 Armband und Ring, signiert "G.Fouquet"
 Gold, Email, Opale, Rubine

Entwurf: Alfons M. Mucha

L.(Armband) 21,0 cm

L.(Ring) 6,0 cm

Paris, um 1900

Slg. Michel Périnet, Paris. Abb. in Kat.Brüssel 1965,
Pl.I, No 9)

39 MAISON GARIOD (S. 91)

Brosche

Gold, Email, Brillanten, Perle

5,7 x 6,1 cm

Paris, um 1900

HLM Darmstadt, Inv.Nr. KG 65 : C 327 (FdV aus Gerhard
Bott, Kunsthandwerk um 1900, a.a.O., Nr. 131)

40 WOLFERS, Philippe (S. 93)

Anhänger

Gold, Email, Brillanten, Perle

Brüssel, um 1900

Verbleib unbekannt. Abb. in: Charles Holme : Modern
Design in Jewelry and Fans, The Studio, Special Winter
Number, London 1902, Plate 4 (Belgian)

41 JOE-DESCOMPS, Jules (S. 93)

Brosche

Gold, Email, Brillanten

3,3 x 2,7 cm

HLM Darmstadt, Inv.Nr. Kg 63 : C 11. Abb. in Gerhard
Bott: Kunsthandwerk um 1900, a.a.O., Nr. 140

42 DABAULT, E. (S. 94)

Brosche, signiert und datiert

Silber, Korallencabochons, Opale, Brillanten, Smaragde,
Email

11,0 x 6,5 cm

Paris (?), 1901

Slg. M. Manoukian, Paris (FdV aus Kat.Brüssel 1965,
Pl. IX, No 2)

43 WOLFERS, Philippe (S. 96)

Anhänger "La charmeuse"

Gold, Elfenbein, Regenbogenquarz, Opal, Topase

9,5 x 5,5 cm

Brüssel, 1899

Slg. Wolfers Frères, Brüssel. Abb. in Kat.Brüssel 1965,
Pl. 22, No 104 (Cat.ex.uniques No 49)

44 LALIQUE, René Jules (S. 97)

Brosche

Elfenbein, Email, Nephrit-Cabochons

10,0 x 6,0 cm

Paris, vor 1902

MCG Lissabon, Inv.Nr. 1156 (F.MCG)

45 LALIQUE, René Jules (S. 98)

Miederschmuck
Gold, Email
21,0 x 14,0 cm
Paris, um 1898

MCG Lissabon, Inv.Nr. 1216 (FdV aus Kat.Brüssel 1965,
Pl. VIII, No 27)

46 KOPIE NACH PHIDIAS (S. 101)

Medusenhaupt, sog. Medusa Rondanini
Marmor
H. 40 cm
Um 440 v.Chr.

Glyptothek München. Abb. in Führer "Griechische und
römische Skulpturen, Glyptothek München, 1972, Nr. 48

47 PISTRUCCI, Benedetto (S. 101)

Brosche
Gold, Email, Jaspis-Cameo
England, um 1830

Privatbesitz USA. Abb. in Kat.Ausst.New York 1955, Fig.2

48 UNBEKANNT (S. 101)

Gürtelschnalle
Silber
7,2 x 6,0 cm
Um 1890

Slg. L. Wittamer-De Camps, Brüssel (FdV aus Kat.Faenza,
1972, o.Nr.)

49 CRANACH, Wilhelm Lucas von (S. 101)

Brosche, signiert und datiert
Gold, Opalglas, Nephrit, Jaspis, Barockperle
9,0 x 13,7 cm
Berlin, 1902

Kunstgewerbemuseum Berlin, Inv.Nr. LG 147. Abb. in
Kat.Ausst.Berlin 1966, Nr. 21

50 WOLFERS, Philippe (S. 102)

Anhänger "Méduse"
Elfenbein, Opale, Gold, Email
10,0 x 5,2 cm
Brüssel, 1898

Slg. L. Wittamer-De Camps, Brüssel (FdV aus Kat.
Brüssel 1965, Pl.XVI, No 98)(Cat.ex.uniques No 21)

51 LALIQUE, René Jules (S. 107)

Anhänger
Gold, Email
5,8 x 4,4 cm
Paris, 1897

Slg. Lillian Nassau, New York (FdV aus Kat.Durham 1971,
fig. 86)

52 FEUILLATRE, Eugène (S.107)

Anhänger
Gold, Email

Paris, um 1903

Verbleib unbekannt. Abb. in RBJO 1903 (No 35),p.371

53 WOLFERS, Philippe (S.107)

Entwurf für einen Anhänger, signiert und datiert

6,0 x 10,0 cm

Brüssel, 3.3.1899

Slg. Marcel Wolfers, Vieux-Sart

54 WOLFERS, Philippe (S. 108)

Entwurf für eine Agraffe, signiert und datiert

6,6 x 7,8 cm

Brüssel, 29.9.1898

Slg. Marcel Wolfers, Vieux-Sart (FdV)

55 WOLFERS, Philippe (S. 108)

Anhänger "Cygne et Jacinthe"

Gold, Email, Regenbogenquarz, zwei Turmaline, Brillanten, Rubine, Barockperle

L. 10,5 cm

Brüssel, 1899

Slg. L. Wittamer-De Camps, Brüssel. Abb. in Kat.

Brüssel 1965, Pl. XIX, No 97

56 WOLFERS, Philippe (S. 109)

Anhänger "Cygne aux Serpents"

Gold, Regenbogenquarz, Brillanten, Rubine, Perle

5,0 x 5,0 cm

Brüssel, 1898

Slg. Marcel Wolfers, Vieux-Sart. Abb. in Kat. Ausst.

"Philippe Wolfers 1858-1929" Brüssel 1972, Nr. 51

57 LAFFITTE, Gaston (S. 112)

Anhänger

Email; Paris, vor 1904

Verbleib unbekannt. Abb. in RBJO 1904 (No 52), p.114

58 LALIQUE, René Jules (S. 113)

Brosche, signiert

Gold, Email

4,3 x 8,5 cm

Paris, um 1900

Slg. Prof. Dr. Siegfried Wichmann, Starnberg (FdV)

59 FEUILLATRE, Eugène (S. 114)

Brosche

Gold, Email, Mondsteine, Diamanten, Brillant, Perle

7,0 x 6,8 cm

Paris, um 1902

HLM Darmstadt, Inv.Nr. Kg.63 : C 51 (FdV aus Kat.Darmstadt 1962, Nr. 51)

60 WOLFERS, Philippe (S.114)

Anhänger "La nuit"

Gold, Email, Karneol, Opal, Diamant, Rubine, Barockperle
9,2 x 5,5 cm
Brüssel, 1899

Slg. L. Wittamer-De Camps, Brüssel. Abb. in Graham Hughes:
Modern Jewellery, London 1967, Nr. 176 (Cat. ex. uniques, No 47)

61 MONOGRAMMIST A.V. (?) (S. 115)

Anhänger/Brosche

Gold, Email, Brillanten, Barockperle
6,7 x 3,2 cm
Um 1900

Slg. L. Wittamer-De Camps, Brüssel. (FdV aus Kat. Brüssel
1965, Pl. XXII, No 65)

62 VEVER (S. 118)

Anhänger "Sylvia", signiert und datiert
Gold, Email, Brillanten, Rubine, Achat
12,0 x 6,0 cm
Paris, 1900

MAD Paris, Inv.No 20715 (F.MAD)

63 LALIQUE, René Jules (S. 120)

Brosche, signiert
Gold, Email, Chalcedon, Barockperle
6,4 x 7,0 cm
Paris, 1899

MAD Paris, Inv.Nr. 9146. Abb. in HV III, p. 724

64 LALIQUE, René Jules (S. 121)

Miederschmuck, signiert
Gold, Email, Chrysopras, Cabochons aus Mondstein und
Chrysopras
9,0 x 5,0 cm
Paris, um 1898

MCG Lissabon, Inv.Nr. 1197 (FdV aus Kat. Brüssel 1965,
Pl. VII, No 23)

65 FALGUIERES, G. (S. 122)

Brosche

Paris, um 1900

Verbleib unbekannt. Abb. in HV III, p. 615

66 WOLFERS, Philippe (S. 125)

Entwurf für einen Anhänger mit Kette, signiert und
datiert

9,0 x 3,5 cm
Brüssel, 20.7.1899

Slg. Marcel Wolfers, Vieux-Sart

67 UNBEKANNT (S. 125)

Anhänger

Gold, Email, Smaragde, Rubine, Barockperle

10,0 x 8,0 cm

Frankreich (?), um 1900

Besitzerin Frau Colette Bitker, Brüssel

68 WOLFERS, Philippe (S.126)

Gürtelschmuck "Le Jour et la Nuit", signiert

Silber, Gold, Amethyst, Opalcabochons, Saphircabochons

9,0 x 12,5 cm

Brüssel, 1897

Slg. Marcel Wolfers, Vieux-Sart (Cat.ex.uniques No 3) (FdV)

69 WOLFERS, Philippe (S. 128)

Anhänger "Vampire"

Gold, Email

Brüssel, 1897/98

Verbleib unbekannt. (FdV aus : The Studio 16/1899, p.134
(Cat.ex.uniques No 16))

70 GAUTRAIT, Lucien (S. 129)

Anhänger, signiert

Gold, Email, Perle

3,0 x 3,0 cm

Ausführung: Fa. Gariod, Paris

Paris, um 1900

HLM Darmstadt, Inv.Nr. Kg.63 : C 65 (F. HLM)

71 SOLIE, Henri-Auguste (S.129)

Anhänger "La Nuit"

Gold, Brillanten, Rubin, Perle

4,5 x 3,0 cm

Paris, um 1900

HLM Darmstadt, Inv.Nr. Kg. 63 : C 124. Abb. in Gerhard
Bott: Kunsthandwerk um 1900, a.a.O. Nr. 173

72 GAUTRAIT, Lucien (S. 130)

Anhänger

Gold, Email, Brillanten, Opale, Opaltropfen

7,0 x 6,5 cm

Paris, um 1900

Schmuckmuseum im Reuchlinhaus, Pforzheim, Inv.Nr.

KV 1390. Abb. in Kat.Ausst. Nürnberg 1971, Nr. 6

und Kat. "Schmuck aus dem Schmuckmuseum Pforzheim",
1971, Nr. 186

73 VEVER (S. 131)

Gürtelschnalle

Gold, Email, Karneolcabochons

9,0 x 6,5 cm
Entwurf: Eugène S. Grasset
Paris, um 1900

MAD Paris, Inv.Nr. 24531. Abb.in Kat.Amersfoort 1972,27

74 WOLFERS, Philippe (S. 133)

Anhänger "Paon", signiert
Gold, Email, Smaragde, Barockperlen
10,5 x 6,5 cm
Brüssel, 1901
Slg. Frau L. Ruttiens-Courtens, Brüssel .Abb.in: Kat.
Brüssel 1965, Pl.XX, No 94 (Cat.ex.uniques,No 120)

75 WOLFERS, Philippe (S.133)

Entwurf für den Anhänger "Paon" (vgl.Nr.74), signiert
und datiert
10,5 x 6,5 cm
Brüssel, 31.7.1901
Slg. Marcel Wolfers, Vieux-Sart

76 WOLFERS, Philippe (S. 136)

Anhänger
Gold, Email, Elfenbein, Smaragd
Brüssel, um 1900
Privatsammlung, England (FdV aus STU 25/1902,p. 293)

77 WOLFERS, Philippe (S. 137)

Entwurf für eine Gürtelschließe, signiert und datiert
7,8 x 6,6 cm
Brüssel, 29.9.1898
Slg. Marcel Wolfers, Vieux-Sart

78 LALIQUE, René Jules (S. 137)

Brosche, signiert
Gold, Email, Chrysopras, Barockperle
6,6 x 7,9 cm
Slg. M. Manoukian, Paris (FdV)

79 PHILIPPI, F. (S. 140)

Anhänger
Um 1850

Verbleib unbekannt. Abb. in HV II, p. 196 (dort bis
auf Erwähnung der Barockperle als Leib der Sirene
keine Angaben zum Material)

80 LALIQUE, René Jules (S. 141)

Brosche, signiert
Email, Gold, Elfenbein
Paris, um 1900

Slg. Michel Périnet, Paris (F. Périnet)

81 LALIQUE, René Jules (S. 142)

Diadem, signiert
Bronze, Opale, Smaragdcabochons
9,0 x 14,0 cm
Paris, 1900

MAD Paris, Inv.Nr. D 34374 (F. MAD)

82 VEVER (S. 143)

Anhänger "La Sirène et la Vague"
Paris, um 1901

Verbleib unbekannt. Abb. in HV III, p.682 und
RBJO 1901 (No 9), p. 146

83 LALIQUE, René Jules (S. 145)

Anhänger
Gold, Email, Opale
7,0 x 5,2 cm

Paris, um 1900

Slg. Raymond Laforêt, Paris (F. Laforêt)

84 SOLIE, Henri-Auguste (MAISON) (S. 145)

Anhänger
Paris, um 1904

Verbleib unbekannt. Abb. in RBJO 1904 (No 46), p.342

85 SOLIE, Henri-Auguste (MAISON) (S.145)

Anhänger/Brosche
Paris, um 1904

Verbleib unbekannt. Abb. in RBJO 1904 (No 46), p.343

86 LALIQUE, René Jules (S. 146)

Anhänger
Oxydiertes Silber, Achat, Koralle
Paris, um 1900

Kunsthandel, Paris, 1972 (F. Périnet)

87 DESBOIS, Jules (S. 149)

Brosche
Gold

Verbleib unbekannt. Abb. in The Studio, Special Winter Number 1902 (ed.Charles Holme), Plate 16 (French)

88 DESBOIS, Jules (S. 149)

Brosche
Gold

Verbleib unbekannt. Abb. in The Studio, Special Winter Number 1902 (ed. Charles Holme), Plate 16 (French)

89 VEVER (S. 150)

Brosche

Entwurf: Eugène S. Grasset

(Der Entwurf befindet sich im Cooper-Hewitt Museum of Design, New York. Als Materialien sind Gold und Perlen angegeben)

Paris, um 1900

Verbleib unbekannt. (FdV aus AD VIII/1900, p. 70)

90 LALIQUE, René Jules (S. 151)

Schmuckkamm

Horn, Email, Gold

16,0 x 10,0 cm

Paris, 1900

Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, Inv.Nr. 1900.437
(F.MKG)

91 BING, Marcel (S. 155)

Anhänger

Kupfer vergoldet, Email

5,0 x 4,0 cm

Entwurf: Edward Colonna

Paris, um 1900

MAD Paris, Inv.Nr. 15280-B (F.MAD)

92 LALIQUE, René Jules (S. 158)

Miederschmuck

Gold, Achat, Diamanten

Paris, um 1898

Verbleib unbekannt. (FdV aus HV III, p. 717)

93 VEVER (S. 158)

Anhänger

Gold, Email, Elfenbein, Brillanten, Barockperle

10,0 x 4,0 cm

Paris, um 1900

MAD Paris, Inv.Nr. 24524 (F.MAD)

94 LALIQUE, René Jules (S. 162)

Halsschmuck

Gold, Email, Opalplatten, Brillanten, Diamanten

12,5 x 5,0 cm

Paris, um 1898

MCG Lissabon, Inv.Nr. 1132 (FdV aus Kat. Brüssel 1965, Pl. 9, No 42)

- 95 LALIQUE, René Jules (S. 163)
Schmuckkamm
Horn, Email, Achatplatten
13,0 x 10,0 cm
Paris, vor 1905
MCG Lissabon, Inv.Nr. 1192 (F. MCG)
- 96 LALIQUE, René Jules (S. 163)
Anhänger
Gold, Email, Kristallglas, Barockperle
11,5 x 6,5 cm
Paris, um 1900
MCG Lissabon, Inv.Nr. 1135 (F. MCG)
- 97 LALIQUE, René Jules (S. 165)
Anhänger
Gold, Email, Glaspaste, Perle
Paris, um 1900
Kunsthandel Paris, 1972 (F. Périnet)
- 98 LALIQUE, René Jules (S. 165)
Anhänger, signiert
Gold, Email, Saphir
L. 9,5 cm
Paris, um 1900
Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, Inv.Nr. 1900.431.
Abb. in Kat. Ausst. Durham 1971, No 130, Plate 10
- 99 VEVER (S. 167)
Anhänger "Diane", signiert
Gold, Email, Perle
6,5 x 4,5 cm
Paris, 1900
MAD Paris, Inv.Nr. 24529 (F. MAD)
- 100 LALIQUE, René Jules (S. 169)
Entwurf für einen Anhänger
Aquarell
28,0 x 20,6 cm
Paris, um 1899
Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Paris,
Inv.Nr. AA 2/Lalique. Abb. in AD VI/1899, p. 16
- 101 LALIQUE, René Jules (S. 171)
Anhänger
Gold, Email, Brillanten, Perle
L. (mit Perle) 10,1 cm

Paris, vor 1900

Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt am Main
(FdV aus Kat.Frankfurt 1964, Nr. 137)

102 JOE-DESCOMPS, Emmanuel Jules (S. 171)

Brosche/Anhänger

Gold, Elfenbein, Chrysopras, Rubin

Verbleib unbekannt. Abb. in HV III, p. 622 und
RBJO 1902 (No 26), p. 40

103 LALIQUE, René Jules (S. 172)

Entwurf für einen Anhänger

Paris, um 1899

Verbleib unbekannt. (FdV aus AD VI/1899, p. 20)

104 UNBEKANNT (JOE-DESCOMPS, Emmanuel Jules ?) (S. 176)

Anhänger

Gold, Email, Brillanten

Paris (?), um 1900

Victoria & Albert Museum, London, Inv.Nr. M 40-1961
(F. VAM) 92.XIV. D

105 VEVER (S. 179)

Anhänger

Gold, Brillanten, Email

Paris, um 1900

Verbleib unbekannt. (FdV aus HV III, p. 667; vgl. auch
RBJO 1901 (No 9), p. 155 f.)

106 UNBEKANNT (S. 179)

Gürtelschließe

Silber, Email

7,0 x 7,0 cm

Frankreich, 1838

MAD Paris, Inv.Nr. 24380. Abb. in HV I, p. 159

107 LALIQUE, René Jules (S. 182)

Brosche

Gold, Email, Perle

L. (mit Perle) 7,0 cm x 6,7 cm

Paris, um 1900

Schmuckmuseum im Reuchlinhaus, Pforzheim, Inv.Nr.
Sch 1736 (FdV aus Kat. Pforzheim 1963, Taf. XII)

108 VEVER (S. 185)

Anhänger "Bretonne"

Gold, Email, Elfenbein, Koralle

Paris, 1900

Verbleib unbekannt. Abb. in HV III, p. 674

109 VEVER (S. 186)

Anhänger, signiert

Gold, Email, Opale, Diamanten, Amethyst

13,2 x 8,3 cm

Paris, um 1900

Privatbesitz USA. (F. Kunsthandlung "A la Vieille
Russie", New York)

110 VEVER (S. 187)

Anhänger/Brosche

Gold, Email, Opale, Amethyst, Diamanten, Perlen

Paris, um 1900

Slg. Michel Périnet, Paris (F. Périnet)

A B B I L D U N G E N

Die Abbildungsnummern entsprechen den unterstrichenen Nummern am linken Rand des Textteils. Bei allen Maßangaben gilt die Reihenfolge Höhe x Breite.



1 Vever



3 Lucien Gaillard



4 Lucien Gaillard



5 René Lalique

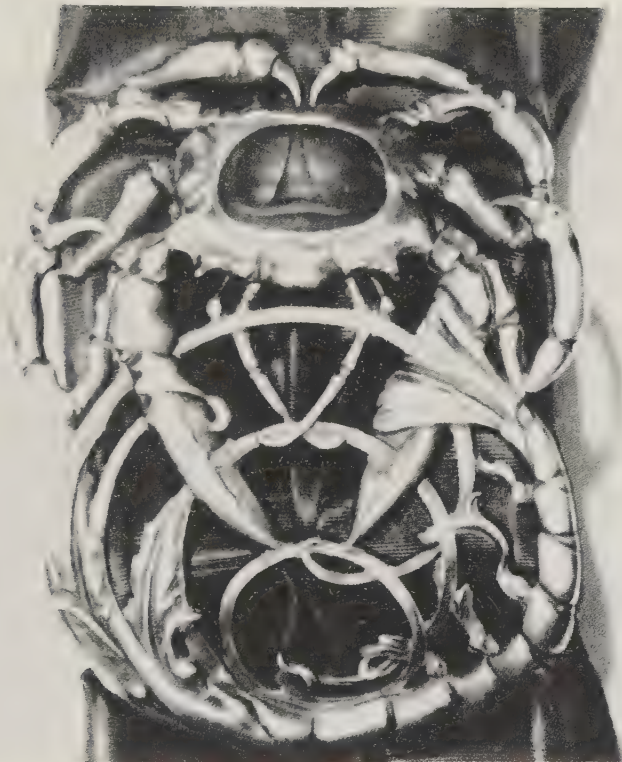
6 Japan, Tsuba



7 Ch. Boutet de Monvel



9 Yamashiro, Tsuba



15 Philippe Wolfers



16 Japan, Tsuba



17 Georges Fouquet
Alfons M. Mucha



19 Vever



21 Lucien Zorra



23 Unbekannt



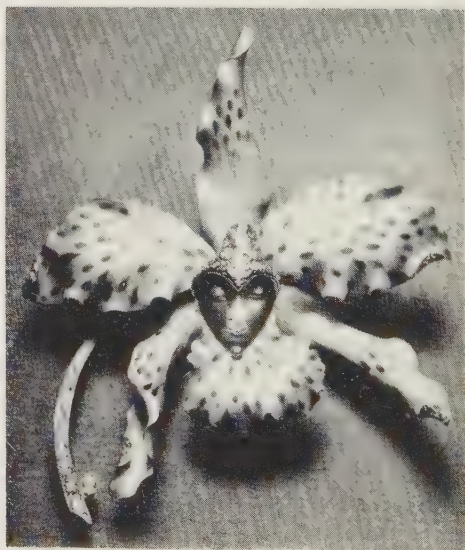
26 René Lalique



28 René Lalique



29 René Lalique



30 Vever



32 Hugo Schaper



34 Vever



39 Maison Gariod



42 E. Dabault



44 René Lalique



45 René Lalique



48 Unbekannt



50 Philippe Wolfers



51 René Lalique



54 Philippe Wolfers



58 René Lalique



59 Eugène Feuillâtre



61 Monogrammist A.V.?



62 Vever



64 René Lalique



68 Philippe Wolfers



69 Philippe Wolfers



70 Lucien Gautrait



78 René Lalique



75 Philippe Wolfers



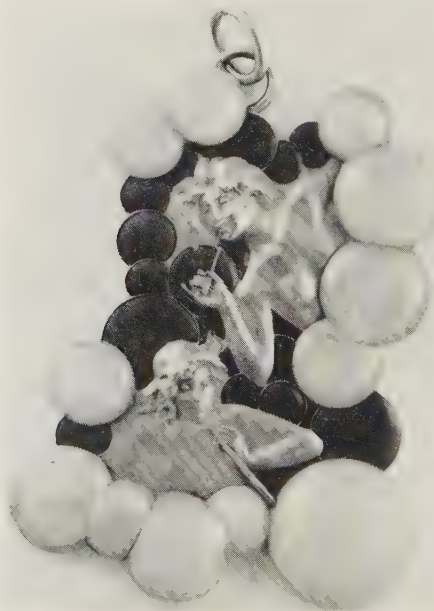
76 Philippe Wolfers



80 René Lalique



81 René Lalique



83 René Lalique



86 René Lalique



89 Vever



90 René Lalique



91 Marcel Bing
Edward Colonna



92 René Lalique



93 Vever



94 René Lalique



95 René Lalique



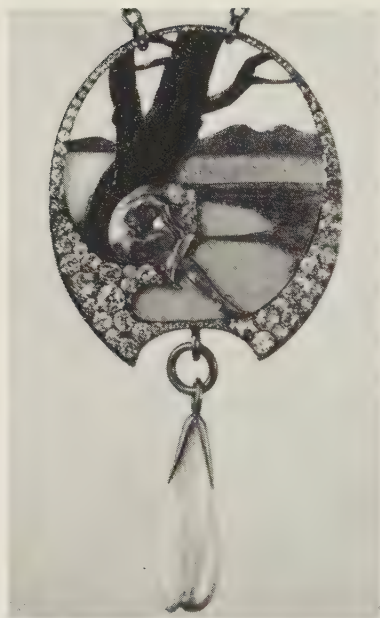
96 René Lalique



97 René Lalique



99 Vever



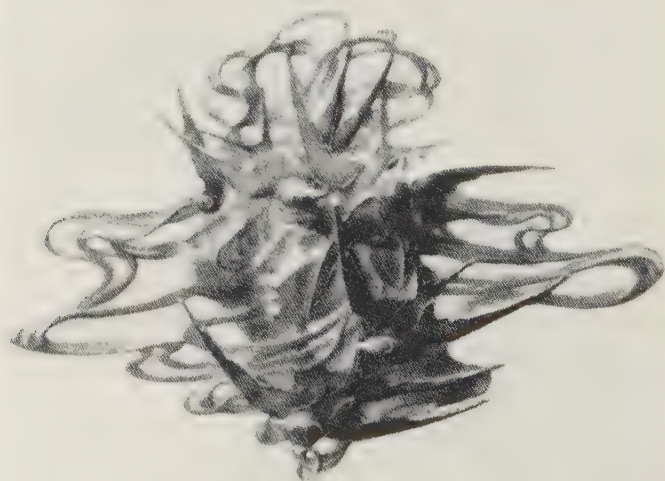
101 René Lalique

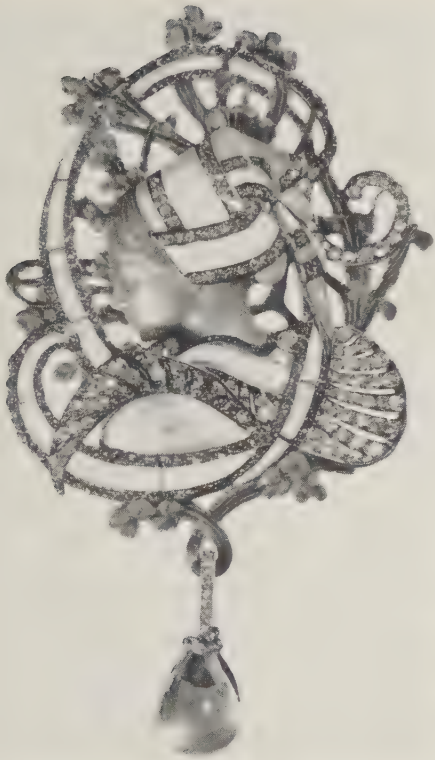


103 René Lalique



104 Unbekannt





109 Vever



110 Vever

VERZEICHNIS DER ZITIERTEN LITERATUR/ABKÜRZUNGEN

Das Verzeichnis ist, wie folgt, gegliedert:

Bibliografien, Handbücher, Lexika
 Buchpublikationen
 Aufsätze
 Ausstellungs-und Museumskataloge
 Sonstige Quellen

Abkürzungen

AD	Art et Décoration, Paris
Art.	Artikel
GBA	Gazette des Beaux-Arts, Paris
Grappe	Georges Grappe: Catalogue du Musée Rodin, I, Hôtel Biron, Paris 1929 (2e éd.)
HV I, II, III	Henri Vever: La bijouterie française au 19e siècle, 3 vol., Paris 1908
Kat. Ausst. (Ort) (Jahr)	Katalog der Ausstellung in (...) im Jahre (...)
Kat. Mus. (Ort) (Jahr)	Katalog des Museums in (...) aus dem Jahre (...). Die Titel der Kataloge der entsprechenden Rubrik des Literaturverzeichnisses zu entnehmen
KKH	Kunst und Kunsthandwerk, Wien
L'AD	L'Art décoratif, Paris
RADS	Revue des Arts décoratifs, Paris
RBJO (Jahr) (Seite) (Heft Nr.)	Revue de la bijouterie, joaillerie et orfèvrerie, Paris 1900-1904
Revue de la bijouterie ...	
RDK	Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte
STU	The Studio, London
Übers. d. Verf.	Übersetzung der Verfasserin
Wolfers, Philippe: Cat. ex.	Le catalogue des Exemplaires uniques Art Nouveau tenu par Philippe Wolfers de 1894 à 1905 réparties par genre d'objets (Manuskript)

Die Titel der benutzten Publikationen sind in den Anmerkungen gekürzt zitiert.

B i b l i o g r a f i e n

H a n d b ü c h e r

L e x i k a

- Bächtold-Stäubli, Hanns Hg.: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Berlin/Leipzig 1927
- Bahlow, Hans: Unsere Vornamen im Wandel der Jahrhunderte, Limburg a.d.Lahn 1965
- Börner, Rudolf: Welcher Stein ist das? Mineralien-Edelsteine-Gesteine, Stuttgart 1974
- Bonnet, Hans: Reallexikon der ägyptischen Religionsgeschichte, Berlin 1952
- Brehms Tierleben II, Leipzig/Wien 1915
- Chevalier, Jean/Gheerbrant, Alain: Dictionnaire des Symboles, Paris 1969
- Collignon, Maxime: Mythologie figurée de la Grèce, Paris, Picard & Kaan, o.J. (1885)
- Creuzer, Friedrich: Symbolik und Mythologie der alten Völker, 1. Theil, Leipzig/Darmstadt 1819
- Clouard, Henri: Histoire de la littérature française. Du Symbolisme à nos de 1885-1914, Paris, Albin Michel, 1950
- Encyclopaedia of World Art, vol. X, p. 831 ff.
- Forstner, Dorothea: Die Welt der Symbole, Innsbruck usw. 1967 (2.Aufl.)
- Golther, Wolfgang: Handbuch der germanischen Mythologie, Leipzig 1895
- Grimm, Jakob: Deutsche Mythologie, Bd.2, Berlin 1876 (4.Ausg.)
- Grzimeks Tierleben II, Zürich 1969; VI, Zürich 1971
- Hansmann, Liselotte/Kriss-Rettenbeck, Lenz: Amulett und Talisman, Erscheinungsform und Geschichte, München 1966
- Hegi, Gustav: Illustrierte Flora von Mitteleuropa I ff., München 1936 ff.
- Henkel, Arthur/Schöne, Albrecht: Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1967
- Hottenroth, Friedrich: Trachten der Völker I, Stuttgart 1884 (2.Aufl.)
- Joly, Henry L. : Legend in Japanese Art. A description of historical episodes, legendary characters, folklore, myths, religions, symbolism illustrated in the arts of old Japan, Rutland Yt./Tokyo, Tuttle, 1968
- Kerényi, Karl: Die Mythologie der Griechen I,II, München 1968 (2.Aufl.)
- Laffont, R./Bompiani, V.: Dictionnaire de culture universelle, T.I : Dictionnaire des oeuvres; T.III: Dictionnaire biographique des auteurs, o.O. und o.J.
- Lexikon für Theologie und Kirche VI, Freiburg 1961

- Lurker, Manfred Hg.: Bibliographie zur Symbolik, Ikonographie und Mythologie I/1968 - III/1970, Baden-Baden 1968
- Marquet de Vasselot, J.J.: Bibliographie de l'orfèvrerie et de l'émaillerie françaises, Paris 1925
- Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, Neue Bearbeitung hg. von Georg Wissowa, Stuttgart I/1894 - XXIV/1963; Neue Bearbeitung begonnen von Georg Wissowa, fortgeführt von Wilhelm Kroll und Karl Mittelhaus, hg. von Konrad Ziegler, Zweite Reihe Bd.I/1 Stuttgart 1920 - Bd.X/1, München 1972
- Posener, Georges: Dictionnaire de la civilisation égyptienne, Paris, Hazan, 1959
- Roscher, W.H. Hg.: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Leipzig/Berlin I/1884-VI/1937
- Thieme, Ulrich/Becker, Felix: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig, I/1907-37/1950
- Vollmer, Hans: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts, Leipzig I/1953-VI/1962
- Zedler, Johann H.: Großes vollständiges Universallexikon aller Wissenschaften und Künste, Bd.25, 1740

B u c h p u b l i k a t i o n e n

- Anton, Herbert: Der Raub der Proserpina. Literarische Traditionen eines erotischen Sinnbildes und mythischen Symbols, Heidelberg 1967
- Bandmann, Günter: Melancholie und Musik. Ikonographische Studien, Köln/Opladen 1960
- Barbier, Jules: Sylvia ou la Nympe de Diane. Ballet en 3 actes, 5 tableaux. Musique de M. Léo Délibes, Paris, C. Lévy, 1876
- Barre, André: Le Symbolisme. Essai historique sur le mouvement symboliste en France de 1885 à 1900, suivi d'une bibliographie de la poésie symboliste, Paris 1911
- Baudelaire, Charles: Die Blumen des Bösen. Übertragung von Carlo Schmid, München o. J.
- Les Fleurs du Mal. Précédées d'une notice par Théophile Gautier (édition définitive), Paris, Michel Lévy Frères, 1868
- Les Fleurs du Mal, Paris, Louis Conard, 1932
- 25 poèmes des Fleurs du Mal. Illustrations de Rodin, Paris 1968
- Richard Wagner et Tannhäuser à Paris, in: L'Art romantique, Oeuvres complètes de Charles Baudelaire, Paris, Louis Conard, 1925
- Behling, Lottlisa: Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei, Weimar 1957
- Boetticher, Carl: Der Baumkultus der Hellenen, Berlin 1856

- Bott, Gerhard: Kunsthandwerk um 1900. Jugendstil, Art Nouveau, Modern Style, Nieuwe Kunst, 2. erw. Auflage. Ergänzungen und Bearbeitung der Neuerwerbungen durch Carl Benno Heller, Darmstadt 1973
- Buschor, Ernst: Die Museen des Jenseits, München 1944
- Castelot, André: Sarah Bernhardt, Paris 1961
- Cornell, Kenneth: The Symbolist Movement, New Haven 1951
- Crane, Walter: Flora's Feast. A Masque of Flowers. Penned and pictured by Walter Crane, London usw., Cassell & Company Ltd., 1889
- Damon, S. Foster: A Blake Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake, Providence/Rhode Island, Brown University Press, 1965
- D'Annunzio, Gabriele: Poesie complete I, Bologna, Zanichelli, 1953
- Denis, Maurice: Nouvelles Théories sur l'art moderne et sur l'art sacré 1914 - 1921, Paris 1922
- Derche, Roland: Quatre mythes poétiques, Oedipe, Narcisse, Psyché, Lorelei, Paris 1962
- Ellis, Henry Havelock: Die krankhaften Geschlechtsempfindungen auf dissoziativer Grundlage, Würzburg 1907
- Emanuel, H. : Diamonds and Precious Stones, London 1865
- Fehr, Bernhard: Studien zu Oscar Wildes Gedichten, Berlin 1918
- Flaubert, Gustave: Salammbô, in: Oeuvres complètes, Paris, Louis Conard, 1936
- Salammbô, ins Deutsche übertragen von Georg Goyert, München 1959
- Floek, Oswald: Die Elementargeister bei Fouqué und anderen Dichtern der romantischen und nachromantischen Zeit, in: Jahresbericht des k.k. Staats-Gymnasiums in Bielitz für das Schuljahr 1908/1909, Bielitz 1909
- Flower, Margaret: Victorian Jewelry, London 1967 (¹1951)
- Fouquet, Georges: Bijouterie, Joaillerie, Médailles à l'Exposition Internationale de Milan 1906, Paris 1913
- Frazer, Lydia: La Bretagne de Charles Le Goffic, Paris 1935
- Freud, Sigmund: Totem und Tabu, in: Gesammelte Werke hg. von Anna Freud, Edward Bibring, Ernst Kris, Bd. IX, Frankfurt 1961 (¹1944)
- Friedmann, Hermann/ Mann, Otto Hg.: Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert, Bd. 2, Heidelberg 1961
- Frieling, Heinrich: Mensch und Farbe, München 1972
- Gautier, Judith: Poèmes de la Libellule. Illustrées par Yamamoto. Traduits du japonais, Paris, s.d. (1885)
- Gautier, Théophile: Emaux et Camées, Paris, E. Fasquelle, 1903
- Histoire du Romantisme, Paris, Fasquelle, 1901, pp. 240-244 (Froment-Meurice)
- La Morte amoureuse, in: Contes phantastiques, Paris, José Corti, 1962
- Novellen der Antike, verdeutscht von W. Lonringer, Wien 1923
- Poésies complètes de Théophile Gautier publiées par René Jasinski. Nouvelle édition revue et augmentée, t. I-III, Paris, A.G. Nizet, 1970

- Le Roman de la Momie. Précédé de trois contes antiques,
Paris, Garnier, 1955
- Geffroy, Gustave: René Lalique, Paris 1922
- George, Stefan: Zeitgenössische Dichter. Übertragungen,
2. Teil (Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, de Régnier, D'Annunzio, Rolicz-Lieder) in: Werke Bd. 2, München/Düsseldorf 1968 (=1958)
- Giraud, Y.F.A.: La Fable de Daphné, Genève, 1968
- Goncourt, Edmond/Jules de: Journal III (1866-1870), Paris, Flammarion/Fasquelle, o.J.
- Journal IX (1892-95), Paris, Flammarion/Fasquelle, o.J.
- Gourmont, Remy de: Lilith, in: Oeuvres de Remy de Gourmont VI, Paris, Mercure de France, 1932
- Le Livre des Masques. Portraits symbolistes, Paris 1896
- Graul, Richard: Die Krisis im Kunstgewerbe, Leipzig 1901
- Ostasiatische Kunst und ihr Einfluß auf Europa. Leipzig 1906
- Hajek, Edelgard: Literarischer Jugendstil, Vergleichende Studien zur Dichtung und Malerei um 1900, Düsseldorf 1971
- Hamann, Richard/ Hermand, Jost: Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus. Stilkunst um 1900, Berlin 1967
- Hatzfeld, Helmut: Der französische Symbolismus, München/Leipzig 1923
- Hecker, Jutta: Das Symbol der Blauen Blume im Zusammenhang mit der Blumensymbolik der Romantik, Jena 1931
- Heine, Heinrich: Elementargeister, in: Werke und Briefe in 10 Bänden hg. von Hans Kaufmann, Bd.1/5, Berlin 1961
- Hérédia, José-Maria de: Oeuvres, Paris, Lemerre, 1948
- Henze, Wolfgang: Ornament, Dekor und Zeichen, Dresden 1958
- Hermand, Jost: Jugendstil. Ein Forschungsbericht 1918-1964, Stuttgart 1967
- Heselhaus, Clemens: Die deutsche Lyrik des 20. Jahrhunderts, in: Friedmann, Hermann/Mann, Otto Hg.: Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert, Bd. 2, Heidelberg 1961
- Histoire des quatre Fils Aymon, illustrée de compositions en couleurs par Eugène Grasset, Paris, H. Launette, 1883
- Hock, Stefan: Die Vampyrsgen und ihre Verwertung in der deutschen Literatur, Berlin 1900
- Hocke, Gustav René: Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst, Hamburg 1957
- Hoenn, Carl: Artemis. Gestaltwandel einer Göttin, Zürich 1946
- Hönnighausen, Lothar: Präraphaeliten und Fin-de-Siècle. Symbolistische Tendenzen in der englischen Spätromantik, München 1971
- Hofmann, Werner: Gustav Klimt und die Wiener Jahrhundertwende, Salzburg 1970
- Hofstätter, Hans Hellmut: Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei. Ein Entwurf, Köln 1963
- Jugendstil. Druckkunst, Baden-Baden 1968
- Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende, Köln 1965
- Holme, Charles: Modern Design in Jewelry and Fans, in: The Studio, Special Winter Number, London 1902

- Holstein, Otto/Koch, Walter: Die Seele der Edelsteine, Leipzig 1934
- Holten, Ragnar von: Gustave Moreau, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1960
- Homer: Odyssee. Griechisch und Deutsch. Übertragung von Anton Weiher, München 1955
- Hopp, Werner: Blütenzauber der Orchideen, Berlin 1957
- Hughes, Graham: Modern Jewellery, London 1967
- Hugo, Victor: Oeuvres poétiques II, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Edition établie et annotée par Pierre Albouy, 1964
- Huysmans, Joris-Karel: A Rebours. Avec une préface de l'auteur écrite vingt ans après le roman, Paris, Fasquelle, o.J. (1903)
- Jaffé, Aniela: Bilder und Symbole aus E.T.A. Hoffmanns Märchen "Der Goldene Topf", in: Jung, C.G.: Gestaltungen des Unbewußten. Mit einem Beitrag von Aniela Jaffé, Zürich 1950, S. 239-616
- Janou, Ionel/ Goldscheider, Cécile: Rodin, Paris, Arted, 1967
- Jullian, Philippe: Esthètes et Magiciens. L'Art fin de siècle, Paris 1969 (Übertragung ins Deutsche: Mythen und Phantasmen, Berlin 1971)
- Robert de Montesquiou. Un prince de 1900, Paris 1965
- Jung, Carl Gustav Hg.: Der Mensch und seine Symbole, Olten/Freiburg (Brsg.), 1968
- Paracelsus als Arzt, in: Gesammelte Werke, Bd.XV, Olten/Freiburg (Brsg.), 1971, S. 21-41
- Keynes, Geoffrey: Blake Studies. ²Essays on his life and work, Oxford, Clarendon Press, 1971
- Ed. : Blake's Pencil Drawings, 2nd Series, o.O., 1956
- King, C.W.: The Natural History, Ancient and Modern, of Precious Stones and Gems, London 1865
- Klein, Elisabeth: Jugendstil in deutscher Lyrik, Köln 1957 (Phil.Diss.)
- Krafft-Ebing, Richard v. : Psychopathia sexualis, Zürich 1937 (1886)
- Kranz, Gisbert: Farbiger Abglanz. Eine Symbolik, Nürnberg 1957
- Krüger, M. : Gérard de Nerval. Darstellung und Deutung des Todes, Stuttgart usw., 1966
- Kuntze, Marianne: Das künstlerische Gestalten von Maurits Maeterlinck, Marburg 1916 (Phil.Diss.)
- La Fontaine, Jean de: L'Amour et Psyché, Paris, E.Dentu, 1892
- Laforgue, Jules: Lettres, in: Oeuvres complètes IV, Paris, Mercure de France, 1925
- Moralités légendaires, in: Oeuvres complètes III, Paris, Mercure de France, 1924
- Poésies, in: Oeuvres complètes I, Paris, Mercure de France, 1922
- Lamartine, Alphonse de: Oeuvres poétiques complètes. Texte établi, annoté et présenté par Marius-François Guyard, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1963
- Lanllier, Jean/Pini, Marie-Anne: 500 Siècles de Joaillerie en Occident, Fribourg 1971 (Übertragung ins Deutsche: Fünf Jahrhunderte abendländischer Schmuck, München 1971)

- Lautréamont, Comte de (Isidore Ducasse): Oeuvres complètes, Etude, commentaires et notes par Philippe Soupault, Paris 1927
- Leberghe, Charles van: Entrevisions, Bruxelles 1936(¹1897)
- Le Dantec, Yves G. : Renée Vivien, femme damnée, femme sauvée, Aix-en-Provence 1930
- Le Goffic, Charles: Amour breton, Poèmes, Paris, Lemerre, 1889
- Poésies complètes, t. II, réédité moins la Nary-Morgane, avec de nouvelles pièces et une seconde préface, o.o.1922
- Lehner, Ernst und Johanna: Folklore and Symbolism of Flowers, Plants and Trees, New York 1960
- Lethève, Jacques: Impressionnistes et Symbolistes devant la Presse, Paris 1959
- Levezow : Ueber die Entwicklung des Gorgonenideals in der Poesie und bildenden Kunst der Alten, Abhandlungen der königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin aus dem Jahre 1832, I, Berlin 1834, S. 137-234
- Lorenz, M. : Die okkulte Bedeutung der Edelsteine, Leipzig 1915
- Lorrain, Jean (Paul-Alexandre-Martin Duval): La Forêt bleue, Paris, A. Lemerre, 1883
- L'Ombre ardente, Poésies, Paris, Fasquelle, 1897
- Princesses d'ivoire et d'ivresse, Paris, P. Ollendorff, 1902
- Du temps que les bêtes parlaient. Portraits littéraires et mondains. Paris, Editions du Courrier français, o.o.J.
- Lothar, Helmut: Der Pfau in der altchristlichen Kunst, Leipzig 1929
- Louÿs, Pierre: Aphrodite, Paris, Collection Edouard Guillaume "Nymphée", 1896
- Astarté, 25 poèmes, Paris, Librairie de "L'Art indépendant", 1891
- Les Chansons de Biliſis, Paris, Editions d'histoire et d'art Plon, 1934 (¹1894)
- Léda, Paris, Collection Lotus alba, 1898
- Madsen, Stefan Tschudi: Sources of Art Nouveau, Oslo 1956
- Maeterlinck, Maurice: Pelléas et Mélisande (1892), in: Théâtre II, Paris, Fasquelle, 1918
- Serres chaudes, Paris, Edouard Pelletan, 1927
- Mallarmé, Stéphane: Oeuvres complètes, Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1956
- Sämtliche Gedichte, Französisch mit deutscher Übertragung von Carl Fischer, Heidelberg 1957
- Maurras, Charles: Le Romantisme féminin, Paris 1926
- Mayer, Hans: Richard Wagner in Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten, Hamburg 1959 (Rowohlt's Monographien)
- Mercier, Alain: Les sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste (1870-1914) I : Le symbolisme français, Paris, A. Nizet, 1969
- Meyrink, Gustav: Orchideen, Sonderbare Geschichten, München o.o. (ca. 1906)
- Michaud, Guy: Message poétique du Symbolisme, Paris 1961

- Mockel, Albert: Poèmes minuscules en vers et en prose, Liège, 1886
- Moen, Arve: Edvard Munch, Oslo 1957
- Montesquiou, Robert de: Les Chauves-Souris, Clairs-Obscurs, 2e ouvrage carminal, Paris 1892
- Les Paons, Paris, Eugène Fasquelle, 1901
- Roseaux pensants, Paris, Eugène Fasquelle, 1897
- Motte-Fouqué, Friedrich de la: Ondine, Traduction de Jean Thorel, Paris 1894
- Mourey, Gabriel: Poèmes et ballades de Algernon Charles Swinburne. Notes sur Swinburne par Guy de Maupassant, Paris 1891
- René Lalique, Rénovateur de l'Art décoratif, Paris o.J.
- Mucha, Jiří : Meister des Jugendstils Alfons Mucha, Prag 1965 (Deutsch von Marie Vaničková)
- Alphonse Mucha, Posters and Photographs, London 1971
- Mülher, Robert: Dichtung der Krise. Mythos und Psychologie des 19. und 20. Jahrhunderts, Wien 1951
- Murr, Joseph: Die Pflanzenwelt in der griechischen Mythologie, Innsbruck 1890
- Musset, Alfred de: La confession d'un enfant du siècle, in: Oeuvres complètes, Paris, Edition du Seuil, 1963
- Nerval, Gérard de: Oeuvres I, Texte établi, annoté et présenté par Albert Béguin et Jean Richer, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1956
- Ninck, Martin: Die Bedeutung des Wassers in Kult und Leben der Alten. Eine symbolgeschichtliche Untersuchung, in: Philologus, Suppl.Bd. XIV, Heft 2, Leipzig 1921
- Normandy, Georges: Jean Lorrain intime, Paris, 1928
- Novalis: Schriften I, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Stuttgart 1960
- Ovid: Metamorphosen. Epos in 15 Büchern hg. und übersetzt von Hermann Breitenbach, Zürich 1958
- Paladilhe, Jean: Gustave Moreau, Paris, Fernand Hazan, 1971
- Pannier, Léopold: Les lapidaires du Moyen-Age des XIIe, XIIIe et XIVe siècles, Paris, F. Vieweg, 1882
- Péladan, Joséphin: Hymne à l'Androgyne, in: La Queste du Graal, Proses lyriques de l'Ethiopée, Paris 1892
- Pevsner, Nikolaus: Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius, New York 1949
- Plinius, C. Secundus: Naturalis historia X/22,43, in: Pliny: Natural History vol. III, Cambridge/Mass./London 1947 (Loeb Classical Library)
- Poe, Edgar Allan: Die Gedichte und Aufsätze, München 1922
- Polak, Bettina: Het fin-de-siècle in de nederlandse schilderkunst, 's Gravenhage 1955
- Poppenberg, Felix: Bibelots, Leipzig 1904
- Praz, Mario: Liebe, Tod und Teufel, Die schwarze Romantik, 2 Bände, München 1970 (Titel der Originalausgabe: La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica, Firenze, Sansoni, 1948)
- Prévost, Marcel: Les demi-vierges, Paris, A. Lemerre, 1894
- Raine, Kathleen: Blake and Tradition, vol.I, London, Routledge & Paul, 1969

- Rasch, Wolfdietrich: Fläche, Welle, Ornament. Zur Deutung der nachimpressionistischen Malerei und des Jugendstils, in: Festschrift Werner Hager, Recklinghausen 1966
- Raynaud, Ernest: La Mêle symboliste (1870-1890), Portraits et souvenirs, Paris 1918
- Reade, Brian: Art Nouveau and Alfons Mucha, 2nd edition, London, Victoria and Albert Museum, 1967
- Régnier, Henri de: Oeuvres III - VI, Paris, Mercure de France, 1923 ff.
- Rewald, John: Von van Gogh bis Gauguin. Die Geschichte des Nachimpressionismus, Köln 1967 (1957)
- Rheims, Maurice: L'art 1900 ou le style Jules Verne, Paris 1965
- L'objet 1900, Paris 1964
- La sculpture au XIXe siècle, Paris 1972
- Ricci, Seymour de: Quelques bibliophiles, Paris, Plaisir de Bibliophile, 1927/28, t. 7 (Henri Vever)
- Richter, Ludwig: Swinburnes Verhältnis zu Frankreich und Italien, in: Münchner Beiträge zur romanischen und englischen Philologie 51, Leipzig 1911
- Rilke, Rainer Maria: Sämtliche Werke, Bd. I-V, hg. vom Rilk-Archiv, Frankfurt 1955-1965
- Rimbaud, Arthur: Oeuvres complètes, Introduction, appendice, notes et variantes, bibliographie, par R. de Renêville et J. Mouquet, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1954
- Robbins, Rossell Hope: The Encyclopaedia of Witchcraft and Demonology, London 1959
- Roche-Mazon, Anne: Autour des contes de fées. Etudes de littérature étrangère et comparée, Paris, Didier, 1968
- Rossetti, Dante Gabriel: Poems, London, Oswald Doughty, 1957
- Poems and translations 1850-1870, London usw., Oxford University Press, 1913
- Rostand, Edmond: La Princesse lointaine, Pièce en 4 actes en vers, Paris 1911 (Uraufführung 5.4.1895)
- Rüdiger, Horst: Sappho. Ihr Ruf und Ruhm bei der Nachwelt, Leipzig 1933
- Runge, Philipp Otto: Schriften, Fragmente, Briefe, Berlin 1938 (Unter Zugrundelegung der von Daniel Runge herausgegebenen Hinterlassenen Schriften besorgt von Ernst Forsthoff)
- Samain, Albert: Oeuvres I - III, Paris, Mercure de France, 1924
- Sardou, Victorien: Théâtre complet I, II, Paris, Albin Michel, 1934
- Schiefler, Gustav: Verzeichnis des graphischen Werks Edvard Munchs bis 1906, Berlin 1907
- Schloßmacher, Karl: Edelsteine und Perlen, Stuttgart 1962
- Schmalenbach, Fritz: Jugendstil. Ein Beitrag zu Theorie und Geschichte der Flächenkunst, Würzburg 1935
- Schmidt, Philipp: Edelsteine. Ihr Wesen und Wert bei den Kulturvölkern, Bonn 1948
- Schmutzler, Robert: Art Nouveau, Jugendstil, Stuttgart 1962
- Schuler, J.E.: Fliegende Kleinodien, München 1970

- Schwartz, William Leonard: *The imaginative Interpretation of the Far East in modern French Literature 1800-1925*, Paris 1927
- Secker, Martin Ed.: *The Eighteen-Nineties. A Period Anthology in Prose and Verse chosen by Martin Secker. Introduction by John Betjeman*, London, Richards Press, 1948
- Seling, Helmut Hg.: *Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert*, Heidelberg 1959
- Shelley, Percy Bysshe: *The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*, Edited, prefaced and annotated by Richard H. Shepherd in three volumes, I, London 1894
- Shinoda, Yujiro: *Degas. Der Einzug des Japanischen in die französische Malerei*, Köln 1957 (Phil.Diss.)
- Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes*, Bd.1, München 1950 (1923)
- Stechow, Wolfgang: *Apollo und Daphne*, Darmstadt 1965 (Studien der Bibliothek Warburg 23, 1932)
- Steingraber, Erich: *Alter Schmuck*, München 1956
- Stekel, Wilhelm: *Die Sprache des Traums*, München 1922
- Sternberger, Dolf: *Über den Jugendstil und andere Essays*, Hamburg 1956
- Strich, Fritz: *Die Mythologie in der deutschen Literatur II*, Bern/München 1970
- Stridbeck, Carl Gustav: *Bruegelstudien, Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel d.Ä., sowie dessen Beziehung zum niederländischen Romanismus*, Stockholm 1956
- Sturm, Dieter/Völker, Klaus Hg.: *Von denen Vampiren oder Menschensaugern, Dichtungen und Dokumente*, München 1968
- Surtees, Virginia: *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti 1828-1882. A catalogue raisonné*, 2 vols., Oxford 1971
- Swinburne, Algernon Charles: *Poèmes et ballades. Notes sur Swinburne par Guy de Maupassant, Traduction de Gabriel Mourey*, Paris 1891
- The Poems of Algernon Charles Swinburne, I : Poems and Ballads*, London, Chatto & Windus, 1905
- Symons, Arthur: *The collected Works, Poems II*, London 1924
- Usener, Hermann: *Dreiheit*, in: *Rheinisches Museum für Philologie* hg. von Franz Buechler und Hermann Usener, N.F., 58. Bd.
- Uzanne, Octave: *Nos contemporaines, Notes sur les Parisiennes de ce temps dans leurs divers milieux, états et conditions*, Paris 1894
- Vergil: *Hirtengedichte. Eklogen*, Stuttgart 1968 (Übersetzt und erläutert von Harry C. Schnur)
- Verhaeren, Emile: *Les Flamandes (1883)*, in: *Poèmes*, Paris, Mercure de France, 1913, pp. 7-75
- La multiple Splendeur, Poèmes*, Paris, Mercure de France, 1911
- Verlaine, Paul: *Oeuvres poétiques complètes. Texte établi et annoté par Y.G. Le Dantec*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1959
- Vever, Henri: *La bijouterie française au 19e siècle*, 3 vols., Paris, Ed. Floury, 1908

- Viéllé-Griffin, Francis: Variante d'un fragment oublié, in:
La Revue Blanche, t. V, 2e semestre, Paris 1893, Slatkine
Reprints, Genève 1968
- Villette, Jeanne: L'ange dans l'art d'Occident du XIIe au
XVIe siècle, France, Italie, Flandre, Allemagne, Paris
1940
- Vivien, Renée: A l'heure des mains jointes, Paris, A. Lemerre,
1906
- Sappho. Sappho, Paris 1903
- Vordtriede, Werner: Novalis und die französischen Symbolisten,
Stuttgart 1963
- Wagner, Richard: Die Musikdramen. Mit einem Vorwort von
Joachim Kaiser, Hamburg 1971
- Parsifal, Ein Bühnenweihfestspiel in drei Aufzügen hg.
von Julius Kapp, Leipzig 1914
- Waldberg, Patrick: Eros Modern Style, Paris, Jean-Jacques
Pauvert, 1964
- Walzel, Oskar: Wechselseitige Erhellung der Künste, Berlin
1917
- Warburg, Otto: Die Pflanzenwelt II, Leipzig/Wien 1916
- Weicker, Georg: Der Seelenvogel in der alten Literatur und
Kunst, Leipzig 1902
- Wilde, Oscar: The complete Works of Oscar Wilde, London/Glas-
gow, Collins, 1969 (1948)
- The Picture of Dorian Gray, Urfassung 1890, Kritische
Neuausgabe mit einer Einführung von Wilfried Edener,
Nürnberg 1964 (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwis-
senschaft 18)
- Salome, Tragödie in einem Akt. Übertragen von Hedwig
Lachmann, Frankfurt 1966 (1903)
- Wilkens, Manja: Das Schmuckbrevier, Hamburg 1960
- Wirth, Karl-August: Imperator pedes papae deosculatur, Ein
Beitrag zur Bildkunde des 16. Jahrhunderts, in: Festschrift
Harald Keller, Darmstadt 1963
- Wolfers, Marcel: Philippe Wolfers. Précurseur de l'Art Nou-
veau, Bruxelles 1965

A u f s ä t z e i n Z e i t s c h r i f t e n

- Bandmann, Günter: Ikonologie des Ornaments und der Deko-
ration, in: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunst-
wissenschaft, Bd. 4, 1958-59, S. 232-258
- Beaunier, André: Les bijoux de Lalique au Salon, in:
AD XII/1902, pp. 33-39
- Bénédite, Léonce: Le Bijou à l'Exposition universelle,
in: AD VIII/1900, pp. 65-82
- La bijouterie et la joaillerie à l'Exposition universelle
de 1900, René Lalique, in: RADS XX/1900, pp. 201-210,
pp. 237-245
- Berlepsch, H.E. von: Eugène Grasset, in: KKH, 1. Jg., Wien
1898, S. 129-155

- Bousquet, Georges: La Chine et le Japon à l'Exposition ,
in: Revue des deux Mondes, t. XXVIII, 1878, pp.557 ss.
- Brettonne, Raitif de la(2.Pseudonym Jean Lorrains, Anm.der.
Verfasserin): Au Champ de Mars, Galerie des Machines,
Section d'objets d'art, in: Le Journal quotidien litté-
raire, artistique, politique, 22.5.1898, pp. 1-2
- Brinkmann, Justus: La tradition poétique dans l'art du
Japon, in: Le Japon artistique, édité par S. Bing, II, Paris
1889-90, pp.85-92, pp. 97-104
- Brunner-Traut, Emma: Der Skarabäus, in: Antaios VI, 1965,
S. 570-579
- Citroen, Karel A. : Zierat der Jahrhundertwende, in: Kunst
in Hessen und am Mittelrhein 5, 1965, S. 39-70
- Lalique et Baudelaire, Quelques réflexions sur un bijou
Art Nouveau, in: Simiolus, Kunsthistorische Tijdschrift,
Jaargang 1/1966-67, pp. 153-156
- Crane, Walter: Poetic Ornament. A friendly dispute between
Walter Crane and Lewis E. Day, in: The Art Journal 41,
1902, pp. 270 ff.
- Demorlane, Hélène: Bijoux étonnants, in: Connaissance des
Arts 144/1964, pp.56-65
- Dennerlein, Ingrid: Jugendstil schmuck, in: Die Grüenthal-
Waage, Stolberg/Rhld. 1967, S. 123-128
- Dumont, Francis: Bijoux romantiques, in: Connaissance des
Arts 29/1954, pp. 46-51
- Duret, Théodore: Les Peignes, in: Le Japon artistique,
édité par S. Bing, III, Paris 1890-91
- Duvernois, Henri: Bijoux d'aujourd'hui, in: Je sais tout,
1ère année/4, 15.5.1905
- Eidelberg, Martin: Edward Colonna's "Essay on Broom-Corn".
A forgotten book of early Art Nouveau, in: The Connoisseur,
February 1971, pp.123-130
- Falize, Lucien: L'Art japonais, in: Revue des Arts décora-
tifs IV/1883-84, pp. 207-212
- Travaux d'Orfèvre, in: Le Japon artistique, édité par
S.Bing, I, Paris 1888-1889, pp. 51-57
- Fell, H. Granville: Jewels of the Renaissance, in: The
Connoisseur XCVI/1935, pp.3-6
- Fourcaud, Louis de: Le Salon de la Rose Croix, in: Revue
des Arts décoratifs XII/1891-1892, pp. 303-304
- Gauthier, Joseph: Les insectes et leur interprétation
décorative, in: L'AD XXVIII, 1912, pp. 101-116
- Geffroy, Gustave: Des bijoux. A propos de M. René Lalique,
in: AD XVIII, 1905, pp.177-188
- Gilbertson, Edward: Japanese Netsukes, in: STU II/1894,
pp.123-129
- Gomes Ferreira, Maria Luisa: René Lalique at the Calouste
Gulbenkian Museum Lisbon, in: The Connoisseur, August
1971, pp. 241-249
- Hoffeld, Jeffrey M.: Adam's two wives, in: The Metropolitan
Museum of Art Bulletin, N.S. 26, 1967-68, pp.430-440
- Hoffmann, Klaus: Beispiele einer neuen Ornamentik, in:
Das Kunstwerk 4/XIX, Oktober 1965, S. 4 f.

- Kahn, Gustave: L'Art de René Lalique, in: L'Art et les Artistes, t. 1er, Paris 1905, pp.147-153
 Dessins de bijoux, MM. Mucha, de Feure, Dufrène, Marcel Bing, in: AD XI/1902, pp.13-17
- Lethève, Jacques: La connaissance des peintres préraphaélites anglais en France (1855-1900), in: GBA 53/1959, pp.315-328
 Les Salons de la Rose-Croix, in: GBA 56/1960, pp. 363-374
- Melikian, Souren: The Money Pinch and Art, in: International Herald Tribune, 22./23.12.1973 (The Market)
- Mély, Fernand de : Du rôle des pierres gravées au Moyen-Age, in: Revue de l'art chrétien IV/1893, Paris, pp. 14-24, 98-105, 191-203
- Metken, Günter: Restaurator und Pionier des neuen Bauens. Eine Pariser Ausstellung über den Architekten Viollet-le-Duc, in: Das Kunstwerk 19/1965, 3, S. 40 f.
- Minkus, Fritz: Die Juwelierkunst auf der Pariser Weltausstellung, in: Kunst und Kunsthandwerk, 3.Jg., Wien 1900, S. 485-503
- Neveux, Pol: René Lalique, in: Art et Décoration VIII, 1900, pp. 129-136
- Pierron, Sander: Philippe Wolfers, in: Revue des Arts décoratifs XX/1900, pp. 153-160, pp. 225-232
- La Presse et l'Exposition des Œuvres de René Lalique (organisée par le Musée des Arts décoratifs au Pavillon de Marsan, Palais du Louvre, Février et Mars 1933)
- Rank, Otto: Ein Beitrag zum Narzissismus, in: Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen, Bd.III/1911
 Der Doppelgänger, in: Imago, Zeitschrift für die Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften hg. von Sigmund Freud, III/2, Leipzig/Wien 1914, S. 97-164
- Seidlitz, Waldemar von: Die Bedeutung des japanischen Holzschnitts für unsere Zeit, in: Kunst und Kunsthandwerk I, Wien 1898, S. 233-248
- Serrure, Paul: Philippe Wolfers, in: Le Bijou, Revue mensuelle, 1ère année, Bruxelles 1933 (3 Aufsätze)
- Shulof, Suzanne: Glittering forms, in: The Art Journal, Fall 1960/XX/1, pp.84-86
- Sternberger, Dolf: Jugendstil, Begriff und Physiognomik, in: Die Neue Rundschau 45/2, 1934, S. 255-71
- Strauss, Sigrid: Zur Symbolik der Schlange, in: Psyche, Jahrbuch für Tiefenpsychologie und Menschenkunde in Forschung und Praxis I, Heidelberg 1948, S. 340-357
- Thorel, Jean: Les Romantiques allemands et les Symbolistes français, in: Entretiens politiques et littéraires, 2e année, vol. III, Paris 1890-91, pp. 95-109
- Tressan, Comte G. de: Gardes de sabre japonaises, in: Art et Décoration XXVII/1910, pp.65-72
- Vollmar, Hans: René Lalique - Paris, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Darmstadt XIII/1903-04, S. 153-173
- Wolfers, Marcel: Les bijoux de Philippe Wolfers, in: Le 1900, 4, 1968, pp.11-15

Ausstellungen - und Museums - kataloge

Die Museumskataloge sind mit () gekennzeichnet

- Amersfoort, Zonnehof, 1972
"Sieraad 1900-1972"
- () Berlin, Kunstgewerbemuseum, 1966
"Werke um 1900"
- Bremen, Kunsthalle, 1971
"Maurice Denis. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik"
- Brüssel, Hôtel Solvay, 1965
"Le Bijou 1900. Modern Style-Juwelen"
(Text und Katalog: Yolande Oostens-Wittamer)
- Brüssel, Galerie l'Ecuyer, 1972
"Philippe Wolfers 1858-1929"
- Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 1962
"Jugendstil. Sammlung K.A. Citroen, Amsterdam"
- Durham/North Carolina, The Duke University Museum of Art, 1971
"From Slave to Siren. The Victorian Woman and Her Jewelry
from Neoclassic to Art Nouveau"
- Faenza, Palazzo delle Esposizioni, 1972
"Arte e gioiello del Belgio"
- Frahhfurt/Main, Museum für Kunsthandwerk, 1964
"Kleinodien"
- Kiel, Kunsthalle, 1970
"Art Nouveau und Jugendstil. Kunstwerke aus dem Besitz
der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz"
- Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 1972
"Halbe Unschuld. Weiblichkeit um 1900. Europäische Graphik
aus der Zeit des Jugendstils"
- London, Goldsmith's Hall, 1961
"International Exhibition of Modern Jewellery 1890-1961"
- London, Victoria and Albert Museum, 1967
"Art Nouveau and Alphonse Mucha"
- London, Piccadilly Gallery, 1970
"Symbolists 1860-1925"
- London, Hayward Gallery, 1972/ Liverpool, Walker Art
Gallery, 1972
"French Symbolist Painters. Moreau, Puvis de Chavannes,
Redon and their followers"
- Mailand, Museo Polde Pezzoli, 1973
"Gioielli di Artisti Belgi dal 1900 al 1973"
- München, Haus der Kunst, 1964
"Sezession. Europäische Kunst um die Jahrhundertwende"
- München, Stuckvilla, 1968
"Franz von Stuck. Die Stuck-Villa zu ihrer Wiedereröffnung
am 9. März 1968"

- () München, Glyptothek, 1972
 - "Griechische und römische Skulpturen"
- München, Haus der Kunst, 1972
 - "Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika"
- New York, Cooper-Hewitt Museum of Design, 1955
 - "19th Century Jewelry"
- Nürnberg, Norishalle, 1971
 - "Gold und Silber, Schmuck und Gerät von Albrecht Dürer bis zur Gegenwart"
- Oostende, Musée des Beaux-Arts, 1967
 - "Europa 1900. Peintures-Dessins-Sculptures-Bijoux"
- Paris, Musée Galliéra, 1908
 - "Exposition de la parure précieuse de la femme"
- () Paris, Hôtel Biron, 1929
 - "Catalogue du Musée Rodin I, 2e édition"
- Paris, Galerie Nationale du Grand Palais, 1972
 - "Peintres de l'imaginaire. Symbolistes et Surréalistes belges"
- Pforzheim, Schmuckmuseum im Reuchlinhaus, 1963
 - "Goldschmiedekunst des Jugendstils. Schmuck und Gerät um 1900"
- () Pforzheim, Schmuckmuseum im Reuchlinhaus, 1970
 - "Renaissance-Anhänger im Schmuckmuseum Pforzheim"
- () Pforzheim, Schmuckmuseum im Reuchlinhaus, 1971
 - "Schmuck aus dem Schmuckmuseum Pforzheim"
- Toronto, Art Gallery of Ontario, 1968
 - "The Sacred and the Profane in Symbolist Art"
- () Wien, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 1967
 - "Die Wiener Werkstätte. Modernes Kunsthandwerk von 1903-1932"
- Zürich, Kunstgewerbemuseum, 1952
 - "Um 1900. Art Nouveau und Jugendstil"

S o n s t i g e Q u e l l e n

Kahn, Gustave: Cléopâtre, in: Revue Blanche IV/1893, p.444
 Louÿs, Pierre: La Danse, in: Mercure de France X, Paris, 1894 (Aquarelles passionnées)

W.L. Behrens Collection. Catalogue by Henry L. Joly.
 Part I: Netsuke, Part II: Lacquer and Inro. An unaltered and unabridged reprint of the original edition published in London, 1912, Paragon Book Reprint Corporation, New York 1966

La Bijouterie et la Joaillerie à l'Exposition Universelle de Paris 1900 - Section française et étrangères. Notes, documents et rapports rédigés et réunis par Jules Marest
 Fabricant, Bijoutier, Joaillier - Archiviste-Bibliothécaire

de la Chambre Syndicale de la Bijouterie, de la Joaillerie
et de l'Orfèvrerie de Paris, Paris 1906 (Manuskript)

La Presse et l'Exposition des Œuvres de René Lalique.
organisée par le Musée des Arts décoratifs au Pavillon
de Marsan, Palais du Louvre, février et mars 1933

Wolfers, Philippe: Catalogue des Exemplaires uniques Art
Nouveau tenu par Philippe Wolfers de 1894 à 1905 répar-
ties par genre d'objets (Manuskript im Besitz von Herrn
Marcel Wolfers, Vieux-Sart/Belgien)

LEBENS LAUF

Am 20.X.1940 wurde ich als Tochter des Kaufmanns Otto A. Canz und seiner Ehefrau Hildegard geb. Lühl in Reutlingen geboren. 1941 starb mein Vater infolge einer Krankheit.

Im Herbst 1947 wurde ich in die Reutlinger Volksschule für Mädchen eingeschult. Meine Mutter heiratete 1948 den Auslandsbeamten Gottfried Kiewitt. Seit 1951 besuchte ich verschiedene Höhere Schulen des In- und Auslandes: die Clara-Schumann-Schule in Bonn (1951), die Deutsche Schule in Brüssel (1951-54), die Ecole du Sacré-Coeur in Kinshasa (eh. Léopoldville) (1954-56) und anschließend das Neusprachliche Mädchengymnasium in Rheydt, wo ich im März 1960 die Reifeprüfung ablegte.

Zur Vervollkommnung meiner englischen Sprachkenntnisse studierte ich 1960/61 am Trinity College in Dublin. Nach dem Besuch der Ecole d'Interprètes der Universität Genf erwarb ich dort im Oktober 1964 das Übersetzerdiplom für Englisch und Französisch. 1964/65 war ich an der Pakistanischen Botschaft in Bad Godesberg tätig, 1966-68 als Sachbearbeiterin im Presse- und Informationsamt der Bundesregierung.

Im Sommersemester 1968 nahm ich an der Ludwig-Maximilians-Universität München das Studium der Kunstgeschichte auf. Als Nebenfächer wählte ich Archäologie und Romanische Philologie. Vorlesungen und Seminare belegte ich im besonderen bei den folgenden Professoren und Dozenten:

Kunstgeschichte: Hermann Bauer, Lottlisa Behling, Wolfgang Braunfels, Norbert Lieb, Friedrich Piel, Bernhard Rupprecht, Willibald Sauerländer, Ernst Strauß, Karl-August Wirth.

Archäologie: Ernst Bielefeld, Ernst Homann-Wedeking, Emil Kunze, Ingeborg Scheibler, Dietrich Schulz

Romanische Philologie: Gerhard Müller, Alfred Noyer-Weidner, Georg Roellenbleck, Hans Sckommodau, Josef Theisen, Rainer Warning

